

# PRINCIPJ
DI
# ARCHITETTURA
# CIVILE.

---

*TOMO PRIMO.*

---

FINALE
NELLA STAMPERIA DI JACOPO DE' ROSSI
*Con licenza de' Superiori*
MDCCLXXXI.





# IDEA GENERALE DELL' ARCHITETTURA.

L' Architettura è l' Arte di fabbricare: e prende denominazioni differenti secondo le diversità de' suoi oggetti. Si chiama Architettura Civile, se il suo oggetto si raggira intorno alla costruzione delle fabbriche destinate al comodo, ed ai varj usi degli uomini raccolti in Civil Società. Se lo scopo è di fabbricare nell' acqua, e di renderne per mezzo di macchine l' uso più facile, dicesi allora Architettura Idraulica. Quando il suo oggetto è la costruzione di vascelli, e di altre macchine galleggianti, si chiama Architettura Navale. Finalmente vien detta Architettura Militare, se s' impiega a fortificare i luoghi, per difenderli con solide costruzioni dagl' insulti dei nemici, e dagli sforzi degli strumenti marziali.

È ben evidente, che l' Architettura presa in tutta questa sua estensione è l' Arte più interessante per la conservazione, per la comodità, per le delizie, e per la grandezza del genere umano.

I principali vantaggi della società incominciano dalle Case. Dove gli uomini vivon nei boschi entro caverne, sotto capanne, o sotto tende, espo-

ſti perciò ad ogni intemperie, ed a qualunque diſagio, ſono indolenti, ſtupidi, abbietti, e tutte le loro mire ſon limitate ai loro biſogni più ſemplici. Ma dove ſieno provviſti di quelle comode abitazioni, che ſi chiaman Case, nelle quali poſſono reſpirare un'aria temperata negli ardori dell'eſtà, e nelle rigidezze dell' inverno, dormir con quiete, e con ſicurezza, ſtudiar ſenza moleſtia, e goder le dolcezze d' ogni ſocial gradimento: ivi gli uomini divengono attivi, inventori, intraprendenti. Fioriſce quindi fra loro l' Agricoltura in compagnia delle Arti, e regna l' abbondanza di tutte le coſe neceſſarie, e convenienti alla vita.

L' invenzione facilita il lavoro, e quello che difficilmente ſi conſeguiſce colla mera forza, ſi ottiene facilmente, e in copia colle invenzioni ingegnoſe. Così ſoddisfanſi cóſtantemente i domeſtici biſogni, e ſi ſomminiſtra il ſuperfluo agli eſteri. Allora l' Architettura apre, e prepara la ſtrada al commercio; fabbrica navi con porti, e con moli, per ricovrarle con ſicurezza; forma ſtrade, e argini ne' maraſſi, e nei ſiti più diſaſtroſi, ſpiana, trafora montagne, colma valloni, getta punti ſu i profondi, e rapidi fiumi, taglia canali, devia torrenti, coſtruiſce ritegni, diſecca paludi, e laghi: ſormonta in ſomma ogni oſtacolo oppoſto dalla natura al progreſſo del trafico, facilitando con queſti mezzi il traſporto delle merci, e il paſſaggio de' viandanti da un paeſe all' altro.

Il commercio porta ricchezze, e le ricchezze

producon lusso. Ecco il fonte donde sgorga quell' orgoglioso piacere, da cui derivano tanti raffinamenti, i quali in gran parte non possono effettuarsi senza l' ajuto dell' Architettura. I Tempj, i Palazzi, i Mausolei, gli Archi trionfali, le piazze, i Teatri, le Fontane, i Giardini, e tanti altri consimili strumenti di piacere sono i più stabili monumenti, che richiamano l' universale attenzione, e trasportano alla più remota posterità la grandezza, la potenza, la dignità, le virtù, i pregi di chi gli ha eretti.

L' Architettura mantiene gl' indigenti col convertire i più vili materiali nelle più durevoli produzioni della industria umana, abbellendo la faccia de' paesi, e moltiplicando gli agi della vita. Dov' ella fiorisce, vi concorrono indispensabilmente de' forastieri; e da questo concorso provengono numerose manifatture, e molti rami lucrativi di commercio, in cui si occupano, e si alimentano milioni di persone. Le ruine di Roma Antica sono ancora il sostegno più bello di Roma Moderna.

Quanto efficace è l' Architettura per arricchire, e per adornare i paesi, altrettanto è ingegnosa a difenderli dalle irruzioni dei molesti vicini, e dalla licenza de' malviventi. Le Flotte, le Batterie, le Fortificazioni, i Castelli tengono a freno i perturbatori della quiete domestica, e rendono, se non sempre vani, almeno lenti gli attentati dell' ambizione sfrenata.

Con gran ragione dunque si è dato all' Arte di fabbricare il pomposo nome di ARCHITETTU-

RA, che secondo l'etimologia della sua voce significa *Opera principale*, *Scienza diretrice di tutte le altre*, o *Arte la più eccellente di tutte*. Ella è. 1° Come la base, e la regolatrice di tutte le altre Arti. 2° Ella forma il legame della Società Civile. 3° Produce, ed aumenta il commercio. 4° Impiega le pubbliche, e le private ricchezze in beneficio, e in decoro dello Stato, de' proprietarj, e de' posteri. 5° Difende la vita, i beni, la libertà de' Cittadini.

Un' Arte sì strumentale della felicità umana, e sì conducente alla potenza, e alla celebrità delle Nazioni, esige naturalmente la protezione, e incoraggiamento de' savj Principi. In fatti in tutti gli Stati colti, e ben regolati, l'Architettura è stata sempre coltivata, e promossa colla maggiore assiduità. Il progresso delle altre Arti dipende dal progresso di questa. Quando l'Architettura è ben incoraggiata, la Pittura, la Scultura, l'Incisione, il Giardinaggio, e tutte le altre Arti decorative, che senza di essa non possono sussistere, fioriscono a volo; e queste poi influiscono moltissimo nelle manifatture, e nelle più minute produzioni mecchaniche, perchè il Disegno è di un vantaggio universale, che dà valore alle cose più frivole, e fino ai nienti della Moda.

Ad ognuno è noto, che tutte le Arti, e le Scienze si concatenano, e s'intreccian fra loro, e concorron tutte al bene della Umanità. Da niuna altra cosa un Regno ricava tanto lustro, quanto dalle Scienze, e dalle Arti, che vi

fioriſcono. Il ſecolo di Pericle è più famoſo per li grandi genj viventi allora in Atene, che per le battaglie, che allora diedero gli Ateniesi. Quello di Auguſto è meglio noto per li Ciceroni, per li Virgilj, per gli Orazj, per li Vitruvj, e per i monumenti di Agrippa, che per le proſcrizioni di quel crudele Imperadore. Il ſecolo de' Medici riceve il ſuo più nobile ſplendore dai Bramanti, dai Michelangeli, dai Rafaelli. E quello di Luigi XIV. donde ritrae la ſua vera gloria, ſe non ſe dagli Artiſti, e dai Letterati, che con tante loro opere lo hanno decorato? Opere, che ſono i monumenti più ſignificanti della pubblica felicità.

L'Architettura, come ſinora ſi è conſiderata in generale, è troppo eſteſa in ciaſcuna delle ſue parti, per poterſi tutte abbracciare in un trattato. Quì ſi tratta ſoltanto dell' ARCHITETTURA CIVILE, e di quanto ha con lei la più immediata conneſſione.

Il pregio degli edificj non conſiſte ne' grandi maſſi di pietre ſopra pietre, e molto meno nella folla degli ornamenti gettati alla rinfuſa. I materiali in Architettura ſono come nel diſcorſo le parole, le quali ſeparatamente han poca, o niuna efficacia, e poſſono eſſer diſpoſte in una maniera ſpregevole; ma combinate con arte, ed eſpreſſe con energia muovono, ed agitan gli affetti con illimitata poſſanza. Un gran Poeta può eccitar dolci, e vive emozioni anche con un diſcorſo ordinario, e dire con decenza coſe comuni. Così

le ingegnofe difpofizioni di un abile Architetto daranno luftro ai più vili materiali; mentre gli sforzi di un ignorante prefuntuofo refteranno fpiacevole le più fontuofe coftruzioni.

Qualunque fabbrica per poterfi dire Compita, deve fempre avere i tre requifiti feguenti. 1° Bellezza, 2° Comodita', 3° Solidita'.

Ecco le tre principali divifioni dell' Architettura Civile. Ed ecco il metodo il più femplice di trattarla, e di ftudiarla, che è quello fteffo, che naturalmente fi tiene nel prefentarfi avanti ad una fabbrica: fe ne offerva prima il Bello, poi fe ne confidera il Comodo, e finalmente fe n' efamina la Fortezza. Quì dunque fi feguirà queft' ordine. Nella prima parte fi tratterà della Bellezza, nella feconda della Comodita', e nella terza della Solidita' dell' Architettura.

Se ne vanno a fviluppare i principj, i quali ben lungi dal formare un trattato, o un corfo compito d' Architettura, non ferviranno, che per dare una idea preliminare di quefta nobile facoltà a chi vorrà poi conofcerla profondamente in tutta la fua grande eftenfione.

# DELL' ARCHITETTURA CIVILE

## PARTE PRIMA.

### DELLA BELLEZZA.

LA Bellezza dell' Architettura dipende da quattro principj, che sono 1° ORNATO, 2° SIMMETRIA, 3° EURITMIA, 4° CONVENIENZA. Secondo questi quattro principj sarà divisa questa prima Parte in quattro Libri.

## LIBRO PRIMO

### DELL' ORNATO.

PER *Ornato* s' intende tutto quel pulimento, che s' impiega, o si soprappone al vivo d' una fabbrica.

I principali Ornati sono gli *Ordini*, le *Sculture*, le *Pitture*, i *Marmi*, gli *Stucchi* &c.

# CAPITOLO I.

## DEGLI ORDINI.

L' *Ordine* è un composto di *Colonna*, e di *Cornicione*.

Le parti principali della Colonna sono la *Base*, il *Fusto*, e il *Capitello*.

Quelle del Cornicione son l' *Architrave*, il *Fregio*, e la *Cornice*.

Tutte queste parti principali son suddivise in molte altre, delle quali il numero, la forma, e le dimensioni caratterizzano ciascun Ordine.

Non si danno che tre specie di Ordini, perchè non si danno che tre maniere di fabbricare; cioè *Soda*, *Mezzana*, e *Delicata*. Alla maniera *Soda* convien la semplicità, alla *Mezzana* la gentilezza, ed alla *Delicata* la ricchezza delle parti, e degli ornati. Tre sono dunque gli *Ordini* corrispondenti a queste maniere: il primo è detto *Dorico*, rappresentante un aspetto robusto e semplice; l' altro *Jonico*

di comparſa gentile; e il terzo *Corintio*, più ſvelto, e più adorno di tutti.

L' invenzione di queſti Ordini ſi attribuiſce comunemente ai Greci, i quali hanno avuto ſicuramente il merito di portarli ad un grado di finezza, imitata, e non ancora ſorpaſſata da verun' altra Nazione più colta. Ma qual motivo ha potuto mai condurre i Greci a tale invenzione? Queſta ricerca non è d' una ſterile curioſità; è anzi la chiave, ed il fondamento di tutta la bellezza dell' Architettura. Andiamone in traccia, e per andarvi con ſucceſſo, vediamo prima in ſuccinto la Storia dell' Architettura, per indi ritrovare il fondamento della ſua bellezza, e l' origine de' ſuoi Ordini.

## CAPITOLO II.

### *Storia dell' Architettura Civile.*

FINCHÈ gli Uomini ſi contentarono di ricovrarſi entro le grotte, o ſotto gli alberi, non ebbero biſogno d' Architettura, come niun biſogno ebbero d' Agricoltura, finchè le ghiande, i frutti ſelvatici, ed altri prodotti ſpontanei,

che si paravano loro d'avanti, serviron loro di cibo. Ma crescendo il numero degli Uomini, e formate le piccole Società, ecco in campo l'Architettura. Ma che Architettura? Tugurj, e capanne composte di tronchi, e di rami d'alberi furon le prime produzioni dell' Arte. Fino al principio dell' Era Volgare si conservò in Atene madre delle Scienze, e delle Belle Arti, l' Areopago coll' antico tetto di stoppie. E nel tempo stesso nella superba Roma si mirava ancora sulla sacra Rocca del Campidoglio il Real Palagio di Romolo consistente in una capannuccia coperta di vile strame. Di questo gusto sono per sopra due terzi della nostra Terra le abitazioni di coloro, che noi con tanto ingiusto disprezzo denominiamo Selvaggi. E nelle più colte contrade Europee, qual è l' Architettura degli abituri de' nostri Villani, tanto benemeriti, e tanto da noi vilipesi e strapazzati? Dagli antri dunque, e dalle spelonche è uscita l' Architettura Civile, e dalle capanne pian piano si è elevata, ed è giunta al Tempio di Diana in Efeso, al Vaticano. Vile origine! E quale origine è nobile?

Dall' Egitto, come dal Cavallo di Troja, si fanno uscire tutte le Scienze, e le Arti; come

ſe i Popoli dell' Aſia, i Caldei, gl' Indiani, i Cineſi non abbiano vantata un' antichità, a petto di cui quella degli Egizj, per quanto ſtupenda, non era che fanciulleſca. Se l' Egitto ha avuto Tebe, Menfi, Piramidi, e Laberinti; l' Aſia avea già prima Ninive, e Babilonia con tanti ſtrepitoſi monumenti. Se i Greci andavano in Egitto per iſtruirſi, viaggiavano ancora colla ſteſſa mira per l' Aſia, e giungevano fino all' India. Ma comunque ſi foſſe, è certo che vi è voluto gran tempo, affinchè lo ſpirito inventore, combinando il diletto col biſogno, percorreſſe lo ſpazio, che dalla capanna ſi frappone ſterminato ad un palazzo d' ordine Corintio. E più tempo ancora vi è voluto, acciocchè un ragionamento giuſto depuraſſe sì bella invenzione da' diſordini, e dalle irregolarità d' una immaginativa licenzioſa.

Gli Egiziani abbozzaron l' Architettura peſantemente, e ſorpreſero per la grandezza delle maſſe: ma le loro forme furono ſenza grazia. I Greci all' incontro diſegnarono con eleganza, brillarono per la purità de' contorni, ed inventaron le più belle forme. Il guſto era giunto ben vicino alla perfezione in tempo di Pericle,

cioè quattro ſecoli e mezzo prima dell'Era volgare: ſi mantenne vegeto ſotto Aleſſandro Macedone, e ſi eſteſe in alcune contrade dell'Aſia, e fino anche in Egitto. I Romani verſo gli ultimi tempi della Repubblica adottarono l'Architettura Greca, l'eſeguirono con forza, e con maeſtà, e ſotto Auguſto l'imitazione giunſe quaſi a pareggiar l'originale.

Si trovano pertanto nei più bei monumenti di quel tempo famoſo molte prove, che l'Arte non era ancora ſtata ſufficientemente ſottomeſſa all'impero della ragione, e del guſto.

Gl'Inventori hanno troppe difficoltà da ſormontare per non incorrere in errori, e in difetti. Le induſtrie, e le ſcoperte ſi arreſtano ſpeſſo, quando il progreſſo dovrebbe eſſere più facile. Che coſa più facile della Stampa, dopo le monete? E gl'Inventori prendono il buono ed il cattivo del modello, ſenza dubitare che abbia biſogno di rettificazione; credono anzi, che tutto ſia giuſtificato dall'autorità, e dall'eſempio. Ecco perchè i Greci, ed i Romani non ci hanno traſmeſſa un'Architettura ſenza macchie. Dopo di loro ſarebbe biſognato, che nuovi progreſſi producenti un ragionamento più giuſto aveſſero riſchiarati i lor difetti, introdotta

la critica nell' oſſervazione delle loro opere, ed impedito, che la loro celebrità non deſſe luogo all' errore di uſurpar il credito delle regole.

Avvenne tutto il contrario. I Succeſſori di Vitruvio ebbero la ſorte di tutti gl' imitatori, i quali reſtano per lo più al di ſotto del loro modello. Ben lungi di marciare avanti alla perfezione, fecero gran cammino indietro; e ſiccome la decadenza è ſempre più rapida del progreſſo, l' Architettura ſi vide degenerata molto ſotto Coſtantino fondatore in Roma delle Baſiliche del Salvatore, e di S. Pietro, non ſi riconobbe quaſi più ſotto Giuſtiniano, che nella ſua S. Sofia in Coſtantinopoli preteſe di far mirabilia, divenne interamente barbara ne' ſecoli ſuſſeguenti, allorchè l' Impero Romano fu roveſciato da' Barbari.

Ecco all' Architettura Greco-Romana ſuccedere un' altra peſante, ſproporzionata, oſcura, chiamata comunemente Gotica, come ſe i Goti ne foſſero ſtati gl' introduttori. Niente di più falſo. I Goti, i Vandali, ed altre Nazioni, che invaſero l' Italia, non fecero cambiar faccia alle coſe noſtre più di quello che abbian fatto alla Cina i Tartari, che più volte l' hanno conquiſta-

ta. Uno ſciame di Barbari, che ſoggioghi una nazione colta, ſi ſottomette ordinariamente ai coſtumi di quella: perchè depoſte le armi, vengono in campo le arti della pace, e dalla lor dolcezza è preſo il vincitore, che vuole pur godere della vittoria. In fatti Teodorico Re de' Goti e degl' Italiani, laſciata ogni ſelvatichezza nella ſua Patria, ſuperò molti de' migliori Imperadori Romani nella gloria, nella fortezza, nel buon governo, e nella civiltà de' coſtumi; ed in Ravenna, in Pavia, in Verona fece edificar Palazzi, Terme, Acquedotti, Anfiteatri ſu quel guſto, che allor correva in Italia. Pure è prevalſa l'opinione, che ogni coſa brutta, e deforme ſia derivata da' Goti, e Gotica ancora vien chiamata. I Barbari non aveano Architettura nè buona nè cattiva. Si roveſcia ſopra i Barbari il corrompimento del guſto di tutte le Belle Arti in Italia, come ſe gl' Italiani non aveſſero da per loro ſteſſi tanto ingegno da corromperle. La noſtra ſuperbia attribuiſce a coloro quella moſtruoſa Architettura, la quale è nata da noi altri ſteſſi amanti della varietà per capriccio. Venuti i Barbari, ſi conſervò in Italia l'uſo Romano, per quello che ſpetta alla ſolidità, ed alla coſtruzione de' muri, come an-

che alle proporzioni totali: ma riſpetto alla bellezza Architettonica, il buon guſto ſi era già perduto prima dell' invaſione, e gli Architetti Italiani dipartitiſi già dalle belle forme de' Greci, ſi eran dati ad imitar le fantaſie di quelle Pitture Grotteſche, tanto da Vitruvio riprovate, e tanto da noi riverite, perchè antiche. Sotto i Longobardi ſi andò di male in peggio, e ſotto i Franchi, e gli Alemanni s' imbarberì ogni coſa, a ſegno che ſotto Carlo Magno non ſi faceva più ſcelta di forme, non eſattezza di proporzioni, nè purità d' ornamenti. Tutto era imbaſtardito, e corrotto.

Tre ſecoli dopo, cioè tra il x. e xi. ſecolo, ſi fece uno sforzo generale per uſcir da quello ſtato d' ignoranza e di goffezza, ma con cattivo ſucceſſo. Fino allora s' era praticata un' Architettura maſtina, e greve: ſi balzò tutto in un tratto all' altra eſtremità oppoſta. Apparvero Fabbriche leggieriſſime della più ſorprendente ſveltezza, e d' un ardire ſtraordinario. Tutto era artiſtamente trasforato a giorno, e le mura a merletti, ed a filograna: tutto ſembrava ecceſſivamente debole, e tutto era d' una ſolidità incomprenſibile, come ſi vede nelle Cattedrali di Parigi, di Reims, di Chartres, ed in altri

edificj, ſpecialmente oltramontani. Queſta ſpecie d' Architettura vien detta *Gotica Moderna*, e ordinariamente s' intende di queſta, quando ſi nomina Architettura *Gotica*.

Sopraggiunti nello ſteſſo tempo gli Arabi, o ſieno Saraceni, ed i Mori, a maltrattar l' Italia, la Francia, e ſopratutto la Spagna, quella nuova Gotica Architettura fu infraſcata di tanta profuſione d' ornati Rabeſchi, e Moreſchi, che ſe fanno l' ammirazione degl' ignoranti, diſguſtano altrettanto gl' Intendenti. I Palazzi degli Sceriffi di Marocco, e quelli di Granata, di Siviglia, di Toledo ſono di queſta tempra. Queſta fantaſtica Architettura ſupponeva un totale obblio degli Ordini Grechi: era un ſiſtema tutto diverſo, un carattere tutto all' oppoſto: la ſola fantaſia dell' Architetto determinava le forme, le proporzioni, e gli ornamenti. Per far meglio degli altri, baſtava ſuperarli in arditezza, e ſcapricciare di più.

Oltre queſti moſtri d' Architettura, ve ne fu un' altra chiamata *Greca Moderna*, introdotta dagli ultimi Greci ne' ſecoli XIII. e XIV. i quali fecero un miſto del buon uſo antico, e dell' Arabeſco, come ſi può vedere nella Chieſa di S. Marco in Venezia, ed in altri edificj d' Ita-

lia, ne' quali le colonne, ed i membri ſi accoſtano alquanto alle buone proporzioni antiche.

Fino al ſecolo xv. la Ragione umana reſtò immerſa in un profondo letargo. Era già tempo, che dopo una buona dozzina di ſecoli di sì umiliante ſonnolenza, le menti umane finalmente ſi deſtaſſero. Un intreccio di varie circoſtanze, la decadenza del barbaro ſiſtema Feudale, il progreſſo del Commercio, l' invenzione della Carta da ſcrivere, e finalmente della Stampa, fecero riſorgere in Italia inſieme colle Scienze, e colle Belle Arti la buona Architettura antica. Le ruine ſpecialmente di Roma, ne avevano felicemente conſervate le tracce. Si eſaminarono, ſe ne penetrarono i rapporti, ſi trovò quel ſiſtema preferibile ad ogni altro.

Queſta ſcoperta coinciſe col progetto di rifabbricar la Baſilica di S. Pietro in Vaticano, onde i Bramanti, i Peruzzi, i Sangalli, i Michelangeli, i Vignola impiegaron tutta la forza del loro ingegno per uguagliar nella coſtruzione di queſto Edificio le meraviglie dell' antichità. Il loro eſempio eccitò l' emulazione, ed il loro ſucceſſo fece legge. Il ſecolo di Coſmo de' Medici, di Leon X. fu brillante al pari di quello di Aleſſandro, e di Auguſto. Roma da ſotto

le sue ruine rialzò il suo antico genio, e scuotendo la polvere, mostrò di nuovo la sua testa rispettabile, e l' Italia diede un codice d' Architettura all' altre Nazioni d' Europa, come lo diede in tutte le Belle Arti. Questa Regione si vide feconda di Artisti, come una volta di Eroi, senza aver nè Messico, nè Indie.

La rivoluzione fu ben pronta, malgrado i pregiudizj, e gli ostacoli da sormontarsi. Tanto la vera bellezza ha d' impero sopra i nostri sensi. La buona Architettura si stabilì poi in Francia, per farvi brillare il secolo di Luigi XIV. eresse alcune moli nella Spagna: si è vendicata nella Germania de' suoi pretesi torti: e scorsa fino a Pietroburg, convertendo i marassi, e le boscaglie in sontuosi edifizj, e in delizie: ha adornata la Svezia, la Danimarca, le Fiandre, ed ha fissato il piede nell' Inghilterra in compagnia della ragione, dell' opulenza, della gloria: ed a guisa del mare, che se perde da una parte, acquista altrove, ella ha acquistato al Nort più che non ha perduto nell' Asia, nell' Egitto, nella Grecia, ove da tanti secoli le Scienze, e le Arti sono perite senza apparenza, nemmen remota, di risorsa. Le Arti, e le Scienze fanno il giro del Mondo. Allignano da per tutto, anche

nel Dispotismo, come si è veduto nel Dispotismo Romano, e come si vede ancora in più contrade.

Ma ristaurandosi così la bella Architettura, ci han voluto due secoli di tentativi, e di sforzi prima di giungere a rimettersi in quel punto, in cui ella fioriva nel tempo di Augusto. Rimane adesso di far quello che doveva farsi allora dopo Vitruvio, cioè depurarla de' suoi difetti, e portarla s' è possibile alla perfezione. Ma siamo noi in questo felice caso? Sembra di sì, non ostante il grido universale contro la pratica dell' Arte attualmente in decadenza. Si potrebbe però proporre, se sia maggior la distanza dalla ignoranza intera di un' Arte alla sua scoperta, o dalla sua scoperta alla sua ultima perfezione. Problema difficile da risolversi con esattezza. La scoperta è quasi sempre l' effetto d' un azzardo felice combinato co' talenti più perspicaci. L' ultimo punto di perfezione, cui una scoperta possa giungere, ci è quasi sempre ignoto. Il progresso, e il miglioramento dipendono anche dall' azzardo, e da una serie di teste sublimi, che succedano agl' inventori, che valutino le invenzioni per quello che realmente sono, e che senza stupefarsi all' am-

mirazione, ed all' imitazione, ſappiano veder ſempre più lungi, ma ſempre giuſto, e meglio. Coſa ben difficile. L' Egitto, la Cina fanno vedere, che il miglioramento è più diſtante dall' invenzione, che queſta dalla ignoranza. Si dia un' occhiata a tutte le ſcienze, ed a tutte le Arti incominciando dall' Agricoltura, e ſi vedrà palpabile queſta verità. L' Architettura ſembra nella ſteſſa condizione. *Facile eſt inventis addere?*

Nella metà di queſto noſtro ſecolo ſi è fatto un cangiamento ben rimarchevole nelle noſtre idee, ed è incontraſtabil tra noi il progreſſo di quella ſana Filoſofia, la quale non conſiſte che nell' applicazione della ragione ai differenti oggetti, ſu quali ella può eſercitarſi. Ond' è che queſto ſecolo vien per eccellenza chiamato il *ſecolo della Filoſofia*. Lo ſpirito filoſofico, contro cui taluni ſi ſono ſcagliati, come diſtruttore del buon guſto, ſi eſtende a tutto. Una Filoſofia mezzana allontana dal vero, ma una Filoſofia ben inteſa vi conduce. Tuttociò che appartiene, non ſolo alla noſtra maniera di concepire, ma anche alla noſtra maniera di ſentire, è il vero dominio della Filoſofia. Come mai dunque il vero ſpirito filoſofico può

opporsi al buon gusto ? Egli ne è anzi il più fermo appoggio, perchè egli consiste a rimontare ai veri principj, a riconoscere, che ogni Arte ha la sua natura propria, ogni cosa il suo particolar colorito, ed il suo carattere; in una parola a non confondere i limiti di ciascun genere. Questo spirito filosofico nell' abbracciar le belle Arti, ha abbracciata con ispecialità l' Architettura, la quale ne ha ritratto notabil vantaggio, almeno in teorica, per la filosofica maniera, come ella è stata trattata da Frezier in quella sua bella dissertazione, dall' Algarotti nel suo sensato Saggio sopra l' Architettura, da Logier in quelle sue sagaci osservazioni, da Cordomoy, e da parecchi altri. E maggiore può sperarsi il suo progresso, se si continuerà a sottoporre le opere anche migliori de' nostri Artisti ad un giudizio severo, a riprender ogni difetto, a rilevarne i pregj, ad esiger ch' eglino rendano ragione delle forme, delle proporzioni, degli ornamenti, a spianar le difficoltà della Teorica, e ad unire le riflessioni all' esperienza.

Svaniranno così i duri lamenti sopra la decadenza dell'Architettura. Nè se ora v' è qualche abbondanza di cattivi Architetti, è questo

un indizio, che l' Arte tenda alla ſua ruina. Qual ſecolo più florido di quello di Auguſto? E pure Vitruvio ſi ſcatena furioſamente contro quei ſuoi contemporanei. Gli ſteſſi lamenti fecero i Greci nei loro più bei tempi, e Plutarco ha laſciato ſcritto, che un buon Architetto, era una rarità in Grecia. Queſti ſono lamenti d' ogni tempo, d' ogni luogo, e ſopra qualunque ſoggetto: l' uomo è querulo. E quando mai, e dove i Profeſſori di qualunque genere, ſono ſtati tutti eccellenti nelle loro riſpettive profeſſioni? Il numero de' buoni per lo più non è mai il migliore. E ſe l' Italia ora non ſa vantare de' Vignola, de' Palladj, de' Bernini, l' illazione, che ſia ſenza valenti Architetti, non è giuſta. Nè men l' Inghilterra ha ora un Newton, un Locke, un Pope, un Jones, e pure ella è adeſſo florida più che mai in ogni genere ſcientifico, e di Arti. Non v' è biſogno, che ogni età ſpicchi ugualmente feconda d' alcuni ingegni ſtraordinariamente ſublimi, e riſplendenti. Anzi il non comparire in una Nazione alcun valent' uomo ſopra gli altri di gran lunga eminente, può eſſer talvolta effetto di una coltura univerſalmente eſteſa; come in un boſco ben formato, non ſi vede al-

cun albero ſorpaſſar troppo gli altri, perchè quaſi tutti ſono ben creſciuti, e preſſo a poco di egual grandezza. Chi ſa che queſto non ſia l' attuale ſtato degli Architetti Italiani.

Il male è, che un ſecolo di luce ſuole eſſer ſeguito da un altro di tenebre, come il giorno dalla notte. Ma non ſiamo ancora, per così dire, che all' alba di queſto ſecolo di Filoſofia, nè il periodo di queſta ſpecie di ſecoli è di una durata calcolabile. Il ſecolo aureo dell' Architettura, delle Belle Arti, e delle Scienze durò in Grecia per una buona dozzina di ſecoli. A quello è ſucceduto colà il ferreo oſcuro ſecolo della durata finora di 1300. anni, e chi ſa fin a quanto vorrà durare. In molte regioni dell' Aſia, dell' Africa, dell' America, ed in alcuni contorni anche dell' Europa, non ha fatto mai giorno. La barbarie dura ſecoli, e ſembra il noſtro elemento. In Europa ſono ormai trecento anni, che ſi ſono riſtabilite le Belle Arti, e le Scienze. Sembra che le coſe morali, come le fiſiche ſieno ſoggette a malattie, a ſonni, a interruzioni; mali tutti, che producono ſovente del bene, depurano, rettificano il cattivo

umore, che si era formato. Fu un gran male certamente la barbarie, che soffrì l' Europa nella feccia di tanti secoli, ma senza quella malattia, non sarebbero le Arti, e le Scienze risorte sì vigorose, nè sarebbe questo secolo, che abbiam la sorte di godere, sì illuminato, se fossero stati gli altri più risplendenti. Dopo quella barbarie il progresso v' è stato continuamente maggiore: seguita tuttavia ad esser sempre più grande, e mercè la Stampa, le Accademie, e lo spirito filosofico, sembra che la continuazione voglia esser sempre più prospera, e per venire alla perfezione: almeno non v' è apparenza da temerne un rovescio. Rimane solo, che l' Italia deponga quel resto d' albagia proveniente dalla rimembranza di essere stata un tempo la legislatrice degli altri Popoli in ogni cosa. Ma si ricordi, ch' ella è stata anche barbara, e che dalla Grecia ha ricevuti i primi rudimenti. Impari ora, nè le importi donde. Le Nazioni sono a vicenda maestre, e discepole. Per chi pensa non v' è nè Francese, nè Inglese: chi c' istruisce, è nostro compatriotta: e tutti gli Artisti debbono trattarsi da fratelli. Questo abbozzo di Storia si vedrà sviluppato gradatamente nelle

Vite degli Architetti, le opere de' quali ſono eſpreſſamente deſcritte, per far conoſcere l'origine, i progreſſi, le vicende dell' Arte.

Si è lodata l' Architettura Greco-Romana, e ſi è lodata come la ſola fregiata di bellezza: ma in che conſiſte il bello di queſta Architettura? quali ſon le regole, ed i principj, che ſi hanno da oſſervare, affinchè un edifizio piaccia, ſia aggradevole alla viſta, in una parola ſia bello?

Già ſi è veduto, che l' Architettura Greco-Romana dopo eſſere ſtata tenuta per bella per alquanti ſecoli, perdette la riputazione della ſua bellezza, allorchè fu ſgambettata dalla Gotica. La bella fu indi la Gotica, lo fu univerſalmente, lo fu per quaſi dieci ſecoli, e lo fu in Grecia, in Italia, in Roma, a diſpetto di tanti antichi monumenti ſtimati prima belliſſimi. Or ſe la bella vecchia è riſorta con abbatter la ſua rivale, ſembra queſto un giuoco all' alta lena, o un giro di mode, delle quali ſi può bensì dire quale ſia la meno incomoda, ma non quale la più bella. Qual differenza di Architettura tra gli antichi Greci, e que' Maomettani, che loro ſon ſucceduti nello ſteſſo

paese? Chi ha il buon gusto, i Cinesi, i Settentrionali, gl' Indiani, Noi, o i nostri Antecessori? Una tal questione sarà forse della stessa natura, che quella della differente foggia dei nostri abiti? Ognun conviene della necessità di coprirsi, e di difendersi dalle ingiurie dell' aria, ma non già della grazia dell' abbigliamento, la quale dipende dall' assuefazione di veder gli oggetti inviluppati in una certa maniera, e ciò che non è conforme alla moda è insopportabilmente ridicolo. Guai se l' Architettura dipendesse dalla moda: sarebbe soggetta a continue vicende, e la bella sarebbe sol la corrente.

Guai ancora, se ella dipendesse dalla convenzione degli Architetti. Costoro han succhiati dall' infanzia i principj dei loro Maestri, gli hanno adottati su la loro riputazione, e gli han venerati come precetti infallibili, giusti, o falsi che si fossero. Eglino sono in oltre soggetti, o per necessità, o per debolezza a deferire ai capricci di chi fa fabbricare. Addio perciò alla ragione, e pecorescamente si avrebbe da stimare su la lor parola.

Di più, quale Architetto avremmo noi da seguire? Vitruvio, il venerando legislatore Vitru-

vio, il quale ſi deve riguardare come l'Atlante di tutta l'antichità, perchè è l'unico ſcrittore d'Architettura rimaſtoci di tutti gli antichi, benchè a ſuo tempo in Roma ſolo foſſero più di 700 Architetti, e tra' Latini foſſero fioriti Fuſizio, Terenzio, Vartone, Rufo, Epafrodio, e tra' Greci Agatario, Democrito, Teofraſte tutti ſpariti. Vitruvio non dà un idea diſtinta della differenza degli Ordini: ſembra che ei li voglia ſtabilire nella proporzione delle colonne, e frattanto egli li vuol diſtinguere ſenza cambiare le miſure; contradizione manifeſta. Il ſuo guſto non era il più ſquiſito, poichè le ſue miſure ſon diverſe da quelle, che ſi oſſervano nei più ſerj monumenti dell' antichità da tutti tenuti per eccellenti. Quindi lo Scamozzi ſcriſſe. *Non doverſi a Vitruvio una cieca deferenza, come ſi può comprender dagli Ordini, e dalle altre parti, ch' egli deſcriſſe nelle ſue Opere, le quali mancano di proporzione, e di bellezza, ſe colle antiche ſaranno paragonate; e perciò la maggior parte di eſſe non ſono ſtate nè lodate, nè poſte in uſo dagli Architetti intendenti*. Pare certo, che Vitruvio non abbia riguardate le proporzioni degli Ordini, come una regola coſtante, poi-

chè egli cambia per i Teatri quelle proporzioni da lui prefcritte per li Tempj. Egli permette, che fi metta Ordine fopra Ordine fenza fopprimer la cornice del primo, benchè egli fteffo ne conofceffe l'affurdo. La fua Bafe Jonica fa pietà, come quel fuo Plinto rotondo nella Bafe Tofcana, e come quella falfa regola di Ottica, che in un Portico le colonne agli angoli, e tutte quelle, che fono dall' una all' altra parte a filo delle medefime, debbanfi fare a piombo dalla parte di dentro, e reftremate dalla parte di fuori.

Se a Vitruvio dunque non fi deve preftar tutta la fede, chi fceglieremo nella folla di tanti Architetti Dottori, che fono venuti dopo di lui? Alberti, Serlio, Palladio, Scamozzi, Vignola, Bullan, de l' Orme, e tanti altri fon tutti rifpettabili, ma tutti fra loro molto difcrepanti, non folo nella varietà dei profili, ma anche nel rapporto de' diametri delle colonne alla loro altezza, ed a quella de' lor cornicioni. Ciafcuno di quefti valent' uomini, ha i fuoi partigiani, niuno è generalmente feguito, tutti hanno i loro particolari difetti. Quale dunque dovrà feguitarfi?

Se l' autorità degli Architetti è di un polfo

leggiero, di più debol forza vorranno riuscire gli esempj de' monumenti più celebri, i quali non possono valere più che i Professori, che li hanno fatti, con quel di meno, che si perde sempre dalla teorica alla pratica. In fatti i monumenti più rinomati dell' antichità son pieni di difetti, e di difetti talvolta majuscoli contro il buon senso: oltrechè la differenza de' lor profili, e delle proporzioni, è considerabile in tutti. Il Mausoleo presso S. Remis in Provenza, opera del bel secolo di Augusto, ha colonne ridicolamente corte. L' arco di Costantino ha piedestalli d' un' altezza smisurata, ed il Tempio di Scisi, riferito e disegnato dal Palladio, ne ha degl' isolati contro ogni buon gusto. I Modiglioni non sono a piombo sul mezzo delle colonne nell' Arco di Trajano, nel Panteon, ed in tanti altri stimatissimi Edifizj, come nol sono nè meno i Triglifi nel Tempio della Pietà, ed altrove. Il Teatro di Marcello, e le Terme Diocleziane hanno la cornice Dorica, ornata di dentelli, contro il divieto formale di Vitruvio. Nell' Arco di Tito sono dentelli, e modiglioni a dispetto di Vitruvio. Ed il Panteon non ha al di dentro inutili frontespizj, ed archi

ſupini taglianti que' pilaſtri dell' Attico, i quali poſano in falſo? Se gli eſempj dei monumenti antichi autorizzaſſero, ogni difetto reſterebbe autorizzato.

Il celebre M. Roland Freart de Chambray nel ſuo util Trattato *Parallele de l' Architecture Antique avec la Moderne*, non ha altra regola di giudicare ſopra la bellezza dell' Architettura, che i monumenti antichi, e Vitruvio. Ma ſe gli ſi foſſe domandato, perchè ſi ha da ſtare a Vitruvio, ed agli antichi edifizj, chi ſa che coſa egli avrebbe riſpoſto. E che può riſpondere di ragionevole chi non adduce che autorità, ed eſempj in vece di ragioni?

Si domanda perchè l'Architettura Greco-Romana è bella, relativamente alle altre, in che conſiſte queſto ſuo bello, e quali ne ſon le regole per conoſcerlo, e per eſeguirlo. Riſpondere con eſempj, e con autorità, è un non riſpondere, e per conſeguenza è un laſciar l' Arte in una mobilità perpetua, ed eſporla a continui roveſci: e nell' eſeguirla il prenderſi per guide l' autorità e gli eſempj, è un coſtituirſi cieco, per farſi condurre da guide ugualmente cieche, e fallaci, che non ci guidino, ma ci diſperdano in errori. V' è biſogno di principj

certi, e costanti dedotti dalla natura stessa della cosa, da' quali principj la ragione tragga le giuste conseguenze per tutto quello, che si deve, o non fare nell'Architettura. Allora si avrà una scorta fida, e sicura, che ci conduce francamente alla desiderata meta. Per ritrovarla andiamola a cercare nella origine dell' Architettura, e particolarmente de' suoi Ordini.

## CAPITOLO III.

### *Della Origine degli Ordini, e di varj membri Architettonici.*

PER difendersi dall' inclemenza dell' Aria, e del Sole, è ben verisimile, che gli uomini siensi da principio ricovrati sotto gli alberi, e dentro le grotte. Ad imitazione d' un tal ricovero, spinti dalla necessità di procurarsi un riparo meno incomodo, e men dannoso, la lor prima costruzione sarà stata poscia qualche capanna, la quale da principio sarà probabilmente stata di conica struttura, la più semplice. Ma riuscendo disagiata una tal forma a causa de' suoi lati troppo pendenti, fu poi cambiata in figura cubica, prima forse col tetto in piano, indi col tetto inclinato.

Da quei tronchi d' alberi conficcati verticalmente in terra per ſostenere il coperto, provengono le *Colonne*.

Furono forſe da principio quei tronchi fitti immediatamente nel terreno. Ma ne ſcapparono due inconvenienti: l' uno, che aggravati dal ſoprappoſto peſo andavano ad avvallarſi troppo ſotterra; e l' altro, che eran preſto danneggiati dall' umidità. Fu preſo perciò l' eſpediente di ſottoporvi qualche buon ſaſſo, o qualche pezzo di tavola. Ecco le *Baſi*, che alcuni hanno inveriſimilmente derivate da anelli di ferro, o da corde per tener legate fermamente le colonne, e più inveriſimilmente Vitruvio le ha dedotte dalle ſcarpe delle donne, e Scamozzi dai piedi degli animali, e delle piante.

I *Capitelli* naſcono anche da altrettanti pezzi di tavola poſti l' uno ſopra l' altro in cima del tronco, o ſia della colonna, affinchè slargandoſi eſſi gradatamente, come una teſta, poſſano ricevere meglio il ſoprappoſto carico del trave orizzontale. Nell' Architettura Cineſe, trovanſi colonne ſenza capitello, come ſe ne trovan ſenza baſe nella Greca. Gli Egizj le uſaron ſenza baſe, e ſenza capitello; il che ben dimoſtra, che il primitivo modo di piantare i

travi fu ſemplice, ſenza tante precauzioni, ma poi per maggior ſoſtegno vi ſi aggiunſero quei predetti pezzi di tavola, i quali lavorati in appreſſo, ed ingentiliti dall' Arte, ſi vennero facilmente a traſmutare ne' *Tori*, nelle *Scozie*, negli *Aſtragali*, negli *Abachi*, e negli altri membri, di cui ſi formano i capitelli, e le baſi.

Così gli ornamenti di *Fogliami*, di *Volute*, di *Caulicoli*, di *Feſtoni*, e di altre gentilezze de' capitelli, debbon probabilmente la loro origine a quei rami laſciati in cima ai tronchi degli alberi, i quali rami pieni di foglie, e di fiori, compreſſi dal peſo ſuperiore, ſi ſon potuti ravvolgere in più guiſe, ed intrecciarſi in varj ſcherzi.

Similmente le inuguaglianze, le ſcabroſità, gli ſpacchi delle ſcorze degli alberi, e non le pieghe delle veſti donneſche, come taluno ha ſofiſticato, avranno ſuggerito le *Canalature* delle colonne. E le piante paraſite riveſtendo intorno il tronco degli alberi, a piè de' quali, o ſu quali eſſe germogliano, avranno riſvegliato il penſiero di ornar di foglie il fuſto delle colonne, come ſon quelle dell' antico Tempio ſotto Trevi, e in diverſi frammenti di Roma.

Le differenti forme poi degli alberi, che gli

uomini avevano giornalmente frà le mani, quale ſvelto come l' Abete, quale tozzo come il Faggio, e quale di mezzana mole, hanno potuto in loro produrre una tal quale idea de' differenti ordini d' Architettura, che uſciti poſcia dalla primiera loro rozzezza furono raffinati, variandone la forma ſecondo i loro differenti uſi. Queſto è incomparabilmente più veriſimile, che ricavar gli Ordini dalla robuſtezza dell' Uomo, dalla ſveltezza della Donna, e fin dalla delicatezza delle Vergini: idee proprie de' paeſi, dove s' erano ſpacciate le metamorfoſi degli Uomini, e delle Donne in piante.

Sopra le teſte de' tronchi verticali ſi legarono altri travi orizzontalmente. Ecco l' *Architrave*.

Sopra l' architrave ſi avea da porre il coperto, il quale dovea conſiſtere in travicelli diſteſi a traverſo ſull' architrave. Ecco il *Fregio* ſpecialmente *Dorico*. Le teſte de' travicelli ſono i *Triglifi*, e gl' intervalli tra quelle teſte ſono le *Metope*.

Finalmente ſopra queſti travicelli traverſali, biſognava metter de' ponticelli, per indi ſoprapporvi le tegole; e queſta ſuperior copertura biſognava che ſporgeſſe in fuori a ſufficienza, per liberare dalla pioggia le parti ad eſſa ſottopo-

ſte; quindi la *Cornice*.

I Cantieri, o ſiano i Puntoni, che ſoſtengono immediatamente il tetto, e queſti alquanto inclinati, e pendenti, per più facile ſcolo dell' acque, han fatto naſcere i *Mutuli*, i *Modiglioni*, e le *Menzole* della predetta cornice.

Le teſte de' Travicelli han potuto coprirſi di una incamiciatura di tavole, e allora la cornice è *liſcia*. Si è potuto ancora dare, che gli ſteſſi travi intacchino alquanto l' architrave, e vi s' incavallino dentro; allora ſparirà il fregio, e ſi avrà una *Cornice Architravata*.

Dal coperto, o comiglio della capanna fatto di quà, e di là pendente, affinchè la pioggia non vi ſi fermi ſopra, provengono i *Faſtigj*, o *Fronteſpizj*, o *Frontoni*, che dir vogliamo. In Grecia, clima dolce, furono fatti con poco pendìo; più inclinati ſi praticarono in Italia, dove il clima è meno benigno; più rapidi nel nevoſo Settentrione; e nè pur per ombra ſe ne uſarono in Egitto, dove giammai neviga, e poco, e di rado piove.

Ecco coſtruita la Capanna, ed ecco nati gli Ordini con ogni loro pertinenza.

Que' tronchi verticali ſi poſero da principio diſtanti fra loro, quanto baſtaſſe, affinchè l' archi-

trave ſoſtenente il peſo del tetto, non veniſſe per ſoverchia tratta ad indebolirſi, ed a rompere quindi l' *Intercolonnj*.

Ma biſognando poi *Intercolonnio* più ſpazioſo per condurre ſotto al coperto arneſi molto voluminoſi, per conſeguir tale intento ſenza pericolo dell' architrave, s' incaſtrarono ne' travi verticali due pezzi di legno pendenti l' un verſo l' altro, i quali a guiſa di braccia andavano a rimetter nell'architrave ſteſſo, ed a ſoſtener parte del peſo. Queſta è l'origine degli *Archi*.

Poſti così quei legni anche nell' interno dell' edificio per ſoſtentamento de' palchi, produſſero altresì le *Volte*. E ſecondo la varia direzione più o meno obliqua, con cui andavano a puntellare il palco, e ſecondo la varia combinazione, che avevan fra loro, ne nacquero le varie maniere di *Volte* più o meno sfiancate, a *Botte*, a *Crociera*, a *Lunette* &c. Siccome dalla varia direzione, con cui puntellavano l' architrave, nacquero gli archi *Interi*, gli *Scemi*, i *Compoſti*, ovvero di *Seſto Acuto*.

Per più difenderſi dalle ingiurie dell' aria, ſi pensò poi di chiuder quei vani rimaſti fra' tronchi verticali, laſciandovi però delle *Fineſtre*, e delle *Porte* per comodità, e per li biſogni de-

gli abitanti. Quindi forse quell' Architettura, che da taluni è detta di *Basso Rilievo*, in cui le colonne escono dal muro per la metà, o per li due terzi del loro diametro. E se in vece di chiuder quei vani con tavolati vi si posero dei pezzi di travi, o gran pietre rozze orizontalmente l' une nell' altre, in maniera, che al mezzo di quelle di sopra corrispondesse la commessitura di quelle di sotto, ne nacquero le *Bozze*, o le *Bugne*, con cui si formano, e si adornano i muri, che si dicono alla *Rustica*.

Volendosi vieppiù preservar le abitazioni dall' umidità della terra, si piantò l' edificio alquanto elevato su travi soprapposti gli uni agli altri, e terrapienandovi dentro. Quest' è l' origine de' *Piedestalli*, degli *Zoccoli*, degli *Stereobati*, o siano *Basamenti*.

Ragionando in tal guisa, si può discendere alle cose più particolari, e più minute. Come per meglio ripararsi dalle pioggie, si posero nelle porte, e nelle finestre due pezzi di asse in piovere, affinchè l' acque scolassero dall' una, e l' altra parte, e ne provennero i piccioli *Frontoni*. Siccome per tenersi al coperto d' avanti gli edifizj, si fecero i *Portici*.

Dal soprapporre un' incamiciatura di tavole,

per coprir le fessure, e le asprezze della costruzione, son nate alle facciate de' Palazzi, e dei Tempj quei *Riquadri*, che intaccano un poco il muro.

Così le *Scale* ebbero principio dai tronchi d' alberi posti gradatamente in un piano inclinato. E le *Ringhiere* derivano dalle scale a piroli, o da' rastrelli posti nei primi tempi a traverso di qualche apertura nelle case, per trattenere gli animali domestici, o i fanciulli d' uscirne fuori.

Questo è il semplice, e natural cammino tenuto verisimilmente da' Greci, o da altri ( se altri sono stati ) nell' invenzione, e progresso di quell' Arte, nata dalla necessità, e raffinata dal lusso, la quale inalzatasi gradatamente dalle Capanne ai Palazzi, non è agli occhi del Filosofo, che la maschera de' nostri maggiori bisogni. Quel che da principio una specie d' Istinto fece rozzamente in legname, l' Arte ingegnosa poi, sviluppandosi a poco, a poco, convertì ornatamente in pietra.

Ecco l'umile origine della bella Architettura, ed eccone le conseguenze, che ne costituiscono i principj fondamentali.

# CAPITOLO. IV.

## *Dell' Essenza dell' Architettura.*

1° L' *Architettura è un' Arte d' Imitazione*, a un di presso, come la Pittura, la Scultura, l' Eloquenza, la Poesia, la Musica. Altro divario fra loro non passa, se non che alcune di queste Arti hanno dinanzi il modello naturale, e non hanno che aprir gli occhi, contemplare gli oggetti, che lor sono d' intorno, e sopra quelli formare un sistema d' imitazione. L' Architettura non ha tal modello. E dove trovansi case fabbricate dalle mani della Natura, che gli Architetti possano prendere come un esempio da imitare? Il Palazzo d' un Monarca non è modellato sul Palazzo dell' Universo; come l' armonia non è modellata sulla Musica de' corpi Celesti, de' quali il suono non ha, almen finora, colpito alcuno orecchio. All' Architettura manca in verità il modello formato dalla Natura; ma ne ha un altro formato dagli Uomini, segnando l' industria naturale in costruire le lor prime abitazioni. La rozza capanna è l' Architettura naturale; la rozza capanna è l' origine

della bellezza dell' *Architettura Civile*.

II° La perfezione, o ſia la bellezza compita dell' Architettura, come di tutte le altre Belle Arti, conſiſte nella imitazione della Bella Natura. Biſogna intender bene queſti termini.

*Imitazione*, è la rappreſentazione artificiale d' un oggetto. La Natura cieca non imita: è l' Arte che imita. Se l' Arte imita con voci articolate, l' imitazione ſi chiama *Diſcorſo*; ſe con ſuoni, ſi dice *Muſica*, ſe con colori, *Pittura*, ſe con legno, con marmo, con metallo, o con altra materia conſimile, ſi domanda *Scultura*.

La imitazione è o *rigoroſa*, o *libera*. Chi imita *rigoroſamente* la Natura, e fedelmente, come ella è, non ne è, per così dire, che lo Storico. Chi la compone, la eſagera, l' altera, l' abbelliſce, ne è il Poeta. L' Arte dell' imitazione di qualunque genere ſia, ha la ſua infanzia, il ſuo ſtato di miglioramento, e la ſua decadenza. Coloro che han creata l' Arte, non hanno avuto altro modello che la Natura. Coloro, che l' hanno migliorata, non ſono ſtati, a giudicarli rigoroſamente, che imitatori de' primi. Ma ciò non toglie loro il titolo d' Uomini d' ingegno: ſi fa più ſtima delle opere giunte ad un alto grado di bellezza, e di grande

effetto, che della prima invenzione, e della difficoltà degli ostacoli sormontati. Chi inventa un genere d' imitazione, è un Uomo d' ingegno; chi migliora un genere d' imitazione inventato, o chi vi si rende eccellente, è altresì un Uomo d' ingegno. È Uomo d' ingegno, e non imitator servile, chi con sagacità sa scegliere i migliori Architetti, depurarli de' loro difetti, arricchirli di bellezze di propria invenzione, o raccolte dovunque le ha sapute discernere; la imitazione fatta in una maniera nobile, generosa, e piena di libertà, è una continua invenzione.

*Imitar la Bella Natura*, è lo stesso che imitare una scelta di parti naturali, perfette, componenti un tutto perfetto, il quale naturalmente non si dà. Tutte le Arti s' impiegano ad imitar la Natura per nostro utile, e diletto. Ma la Natura non produce cosa, almen riguardo a noi, che sia perfettamente buona, o cattiva, eccellentemente bella, o brutta all' eminenza. Or le Belle Arti fanno quello, che la Natura non fa. L' Uomo di gusto e di genio, dopo di aver bene osservata la Natura, sceglie le parti, che a lui sembrano le migliori, sparse quà e là nelle produzioni naturali, e più confacenti al

ſuo ſoggetto, e ne forma un tutto compito. Queſto tutto così compito e perfetto relativamente a noi, è quel che ſi chiama la *Bella Natura:* tutto immaginario, ma il fondo è però interamente naturale. *Tutto è Natura*, dice Pope; *ma Natura ridotta a perfezione ed a metodo.* Ecco la imitazione *libera*, o ſia *Poetica*.

Forſe da che il Mondo è Mondo, non vi ſarà ſtata Donna sì bella, come la Venere de' Medici; nondimeno tutte le parti di quella Statua ſono bellezze che ſeparatamente eſiſtono in realtà nella Natura; e l' Artiſta altro non fece, che ſceglierle giudizioſamente, ed unirle inſieme, per formarne una ſola compita bellezza. Così Zeuſi, per dipingere una bellezza perfetta, non fa già il ritratto di una bella donna, che, per quanto bella ſia, non è mai tutta beltà, ma di molte donne le più belle, raccoglie inſieme i tratti più belli. E Moliere per eſprimere il ſuo Avaro, avrà forſe poſti in contribuzione tutti gli avari del ſuo ſecolo. Queſta imitazione della *Bella Natura* ci cagiona diletto, ed a miſura, che l' imitazione è perfetta, il diletto è maggiore.

Si deve in oltre conſiderare, che gli oggetti gradevoli ci colpiſcon più, eſſendo reali, che imitati; ma gl' imitati, quanto perdono di gra-

dimento, altrettanto acquiſtano pel piacere, che dalla imitazione. Gli oggetti poi, che eſſendo reali, eccıterebbero ſentimenti triſti, e tumultuoſi, coll' imitazione ſi rendon più gradevoli; perchè l' imitazione ci mette in una giuſta diſtanza, in cui proviamo il piacere della emozione, ſenza riſentirne il diſordine. Onde la *Bella Natura* è in generale *la imitazione degli oggetti capaci di eccitare in noi ſentimenti vivi, e piacevoli, di qualunque ſatta ſieno*. Perciò ſi dicono *Belle Arti* quelle, che hanno per oggetto la *Bella Natura*.

Or ſe l' eſemplare dell' Architettura, è quella prima produzione ſelvaggia della capanna, è da quel ruſtico modello, che eſſa Architettura deve ſcegliere le parti più belle, ben imitarle, ingentilirle, diſporle in una maniera naturale, e conveniente all' uſo dell' edificio, affinchè dalla varietà de' membri, combinati propriamente al ſuo oggetto, riſulti un tutto dilettevole.

III° Eſſendo l' Architettura un' Arte d' imitazione, la ſua perfezione ſta in quello ſteſſo, in cui ſta la perfezione di tutte le altre Arti. Cioè nelle ſue produzioni deve ſempre regnare primieramente un piacevol rapporto tra le parti, ed il

tutto; il che è compreso sotto il nome di *Simetria*. Deve indi esservi *Varietà*, ed *Unità*, affinchè lo spettatore nè sia sempre ricondotto alle medesime cose, onde si genera sazietà, nè distratto in diverse, onde confusione; ma risenta quel diletto, che ha necessariamente da nascere quando ei scorge negli oggetti, che gli si presentano, *Varietà*, ed *Ordine*: e questo è abbracciato dall' *Euritmia*. Finalmente v' è necessaria la *Convenienza*, la quale fa un giusto uso della *Simetria*, e della *Euritmia*, e di quella confacente relazione, che deve esser tra un edificio, e chi lo deve abitare, tra gli ornamenti e la qualità della fabbrica, adattandole i più proprj, e i più convenevoli alla sua magnificenza, mediocrità, o semplicità. Perciò la bellezza dell' Architettura, è stata divisa in queste parti, quali si vedranno sviluppate in appresso.

IV° Ma poichè l'Architettura è nata dalla necessità, tutto il suo bello deve prendere il carattere della necessità stessa. Tutto dunque deve comparirvi fatto per il bisogno. Sarebbe un rimprovero, se l'artificio di piacere si manifestasse: l'Arte arrossisce, se è scoverta: onde tutto quello, che si fa per mero ornamento, è vizioso.

Che sorte di ornamenti dunque sono gli Or-

dini Architettonici? comunemente si hanno per semplici Ornati, ma in realtà sono l'ossatura della fabbrica, e parti essenziali di essa. Si possono dunque definire gli Ordini *Ornati necessarj, prodotti dalla Natura stessa dell' edificio*. E tutti gli altri ornamenti dell' Architettura, sono come già si è veduto, e come meglio si vedrà in appresso, della stessa condizione. È pure una bella verità, che le cose più necessarie, ci sono le più gioconde: come il vitto, l' amore, i fiori, ci ricreano, e sono d' una necessità assoluta: così le colonne, e le loro pertinenze, che sono parti essenziali della fabbrica, l' abbelliscono, e ci dilettano. Ma se il nostro diletto nasce dal nostro bisogno, cessato il bisogno, cessa il diletto, e il bello diviene insoffribilmente brutto.

V° In Architettura dunque l' Ornato deve risultare dal necessario; niente ha da vedersi in una fabbrica, che non abbia il suo proprio Ufficio, e che non sia integrante della fabbrica stessa: onde quanto è in rappresentazione deve essere in funzione.

Architetti, abbiate sempre avanti gli occhi questa gran regola, inculcatela incessantemente ai vostri allievi, incidetela sulle porte delle vo-

ſtre Scuole, e delle voſtre Accademie. Su queſta regola è fondato l'aureo aforiſma Vitruviano: Non bisogna far cosa, di cui non si possano rendere buone ragioni. Queſto aforiſmo è una panacea.

VI° L'Origine dunque, e l'Analiſi della primitiva Architettura Naturale è la grande norma, che deve dirigere gli Architetti nelle loro opere, e regolare i giudizj nell'eſame di quelle. Se ſi perdon di viſta quei principj, e ſi calpeſtano, come vili, ed abbietti, Addio Architettura, ella è roveſciata non è più ſcienza, non è più Arte: è arbitrio, è capriccio di diſguſtevole abuſo.

Non ſi dovrà dunque giammai dimenticare della ſua baſſa eſtrazione; e ſe traſportata da orgoglio, la manda in obblio, le accaderà, come a que' Plebei, che gonfj delle loro fortune danno in delirj di nobiltà, e ſi traggon le beffe di chiunque li conoſce. Dalla dimenticanza della ſua origine ſi debbono ripetere tutte le vicende moleſte, ed i delirj dell' Architettura, e di qualunque altr' Arte liberale. Ciaſcuna è nata dal neceſſario: poi ha cercato il bello, e finalmente è traviata in ſuperfluità, e negli eſtremi. Ciaſcun' Arte ſul principio è rozza, ſinchè ſta at-

taccata ad imitare fedelmente il ſuo originale: s' ingentiliſce poi a miſura, che va ſcegliendo gli oggetti più belli, e ne combina le più belle parti; finalmente obblia ogni imitazione della Natura, e ſi dà tutta nel fantaſtico. La Poeſia, la Muſica, l' Eloquenza, non ſanno più dove ſono; e l' Architettura ſi è ſpeſſo ſmarrita, come ſi vede nella ſua Storia. Difetto è la primiera ruſticità, pure ſoffribile pel ſuo ſoggetto ſemplice, e facile a comprenderſi: difetti maggiori ſono i ſuoi traviamenti, che a forza di abbellire imbruttiſcono, e confondon tutto.

I principj fin quì eſpreſſi ſon tutti poſitivi, e coſtanti, inalterabili dalla moda, indipendenti dall' autorità, infleſſibili agli eſempj, univerſali in tutti i paeſi di qualſiſia clima, perchè derivanti dalla Natura ſteſſa della coſa, e del buon ſenſo. Quel che appartiene al buon ſenſo, appartiene ugualmente, e ſempre a tutte le Nazioni del Mondo. Queſti principj tutti inſieme coſtituiſcono la vera ed eſſenzial bellezza dell' Architettura, e ne formano la *Metafiſica*, la quale altro non è che la *Scienza de' primi principj*. Ogni Arte, ogni Scienza, ha i ſuoi primi principj, fondati ſopra oſſervazioni coſtanti, e generali. Dunque ogni Scienza, ed ogni Arte ha la ſua Metafiſica, ma

ben diverſa dalla Scolaſtica conſiſtente in gergo faſtidioſo, voto di ſenſo, e conducente all' errore, all' impoſtura, al fanatiſmo.

Chi s' inalza al primo principio, vede ad un colpo d' occhio la concatenazione delle parti, ed i rapporti tendenti al primo principio generale. Vede quindi tutti gli errori, il vero, le conſeguenze; tutto gli diviene chiaro, e ſuſcettibile delle dimoſtrazioni le più rigoroſe.

Dunque tutto l' eſame riguardante la bellezza dell' Architettura, dipende da un ragionamento continuo ſopra il naturale, e ſul vero. Onde delle autorità, e degli eſempj niun conto ſi deve fare, quando ſi oppongono alla ragione; ſono valutabili ſoltanto, ſe alla ragione ſono uniformi, ſervendo allora per maggiormente illuſtrarla, e per renderla più ſenſibile.

A queſto effetto gli eſempj dell' antica Grecia meriterebbero la preferenza ſopra quelli dell' antica Roma; perchè la Grecia fu la maeſtra delle belle Arti; e Roma ſempre la ſua ammiratrice; ſe poi forſe la ſorpaſsò in grandezza, le reſtò ben inferiore nella ſquiſitezza del guſto. Lo confeſsò apertamente Orazio *Epiſt.* I. *lib.* II.

*Græcia capta ferum victorem cepit, & artes*
*Intulit agreſti Latio . . . . . . . . .*

. . . . . . . *Sed in longum tamen ævum*
*Manſerunt, hodieque manent veſtigia ruris.*
e rimangono forſe ancora veſtigj di agreſto?

In fatti Roma nel tempo della ſua maggior coltura ſotto Auguſto, mendicò gli Artiſti dalla Grecia, la quale depreſſa per la perdita della ſua libertà, non potè più fornirgliene di quell' eccellenza, in cui li vantò da Pericle fino ad Aleſſandro? Vitruvio inveiſce contro il ſuo tempo, ch'era pur per Roma il ſecolo d'oro con uguale ſtizza, con cui ora chiunque ha il ſenſo comune, ſi ſcaglia contro le ſtrambalerie Barromineſche; ed il ſuo trattato di Architettura non è già fondato ſopra Autori contemporanei, nè ſopra edifizj di Roma, ma ſulle opere Greche del tempo migliore. Il male è, che egli non vide quelli edifizj; e peggio è ancora, che eſſendoſi perduti i diſegni della ſua opera, ella è caduta in mano de' Commentatori.

Tanto è vero, che i Romani furono nel guſto molto inferiori a' Greci, che oltre all' adoperare Artiſti Greci per abbellire Roma, rapirono dalla Grecia, non ſolo Sculture, e Pitture, ma fin maſſi interi di Architettura, de' quali non ſeppero nè meno far ſempre buon uſo, come accadde a quelle famoſe colonne di marmo

Pentelico trasportate da Atene, per adornarne il Campidoglio, dopo il suo incendio; si volle in Roma ripulirle, e perdettero ogni eleganza, e simetria. In somma la Grecia, e specialmente Atene, fu a Roma antica, quello che Roma moderna per li suoi monumenti è a tutta l' Europa.

È ben chiaro dunque, che il ristabilimento dell' Architettura, non si dovea ricavare da monumenti Romani, ma bensì da Greci. Ma siccome questi erano lontani, ed in mani barbare, e quelli di Roma di facile, e di utile accesso, perciò Brunelleschi, Buonarroti, Vignola, Scamozzi, e tutti gli altri Architetti sono accorsi a Roma, e da' suoi avanzi antichi han dedotte le regole dell' Architettura moderna.

Ora però, che son palesi al pubblico le ruine della Grecia, mercè le nobili fatiche di M. le Roy, e de' due Architetti e Pittori Inglesi Giacomo Stuart, e Nicola Ravett; come altresì i monumenti di Palmira, di Balbeck, e di Pesto, l' Architettura se ne deve approfittare per sempre migliorarsi.

Ma siccome le Ruine di Grecia son poche e sfigurate, perciò dice il prelodato M. le Roy, *sarebbe utilissimo pel progresso dell' Architettura*,

*che gli Architetti di Europa lavoraſſero di nuovo ſopra gli Ordini. Le produzioni poco degne d' eſſere imitate, caderebbero nell' obblio, e quelle de' Valentuomini onorerebbero il noſtro ſecolo, e paſſerebbero alla poſterità.*

Per effettuare queſto piano felicemente, vuole farſi grand' uſo di ragione, e molta indifferenza per l' autorità, e ſpecialmente per l' Antichità. La grata riverenza, che ſi deve alla memoria, ed alle coſe de' noſtri Antenati, non deve traſportarci, e ci traſporta ſovente, in un eccesso d' ammirazione per tuttociò che è antico. Prima di ammirarlo, ſi eſamini, ed eſaminato bene che ſia, ſi ceſſerà forſe di ammirarlo. Se ne dubiti per tanto, ſe ne ſoſpetti ſenza un cieco irragionevole riſpetto per l' Antichità, e poi ſe ſi ha coraggio, ſi vada ad incenſare Omero, Platone, Ariſtofane, Fidia, Virgilio, Vitruvio, Petrarca, Dante, Boccaccio, Leon Battiſta Alberti, e tanti altri cadaveri. Alcuni Antichi conſervanſi il credito, perchè ſtimata una coſa una volta, la mente reſta piena di quella ſtima, nè dà luogo ad altra. La lontananza de' tempi, e de' luoghi ce li rende anche più venerandi. Ne vediamo alcuni ſovente ſu le tele, ſu i marmi, ſu i bronzi, in camei, con una gran barba, con

un capo maeſtoſo, con guardo acuto, con fronte ſpazioſa e rugoſa, e in atto ſempre di lambiccare i più aſtruſi ſegreti della Natura, della Materia, delle Scienze, delle Arti, e gli ſtimiamo più che uomini; e pure ſono uomini come noi. Si ſono migliorate tutte le Scienze, ſi miglioreranno ancora, e chi ſa quando giungeranno alla loro perfezione. E le Belle Arti ſaranno nate perfette, o ſi ſaranno ſubito perfezionate in un tempo, in cui lo ſcientifico era agreſto? Sarebbe per noi un incanto; riposeremmo ſulle fatiche altrui: tutta la noſtra cura ſi ridurrebbe a conſervarle, e la noſtra gloria, ſarebbe la mera, e ſervile imitazione. Pare tutt' altro, e pare, che finchè ſiamo ragionevoli, dobbiamo prenderci la grave pena di ragionare.

## CAPITOLO V.

### *Delle Parti componenti gli Ordini di Architettura.*

LE Parti, delle quali ciaſcun Ordine è compoſto, ſi poſſono dividere in due differenti Claſſi. Nella prima debbonſi mettere tutte quelle, che hanno una ſtretta analogia, colla primitiva coſtruzione, e che ne rappreſentano una parte

necessaria. Tali sono le parti della colonna, cioè la *Base*, il *Fusto*, e il *Capitello*; e le parti del *Cornicione*, che sono l'*Architrave*, il *Fregio*, e la *Cornice*. Tutte queste parti si possono chiamare *membri essenziali*.

Le altre parti poi costituenti la seconda classe, sono inventate per utilità, e per ornamento delle prime; non sono assolutamente necessarie, ma sono ben convenienti; non sono punto arbitrarie, ma provengono anch' esse dalla natura della costruzione. Queste son comunemente dette *Modanature*. Si tratti prima di quelle, e poi di queste.

## DE' MEMBRI ESSENZIALI

### I.

### DELLE BASI

LA *Base* è la parte, che posa sul pavimento, e che serve di sostegno e di appoggio alla Colonna.

Per adempire quest'ufficio, bisogna che i membri della *Base* diminuiscano di altezza, e di aggetto a misura, che più si accostano al fusto della colonna.

La Natura ci somministra i modelli di basi così slargate nella maggior parte de' corpi verticali sulla Terra, e la Meccanica ce ne dimostra la necessità. È per le basi, che i corpi sono in istato d' una resistenza capace di contrabilanciare gli sforzi, e gli urti, per li quali potrebbero essi corpi o sfondare, o rovesciarsi.

Le basi non debbono avere più di tre, o di quattro divisioni principali, altrimenti si degenera in un triteme, contrario al buon gusto. La parte più forte, ch' è infima, avrà maggior altezza, e larghezza; la seguente ne avrà meno, e la superiore ancora meno.

Sopra le basi vanno subito le colonne. Ma mancando ai fusti la necessaria lunghezza, si è preso talvolta l' espediente di porre fra la colonna, e la base un gruppo di fogliami. Ripiego usato nel Portico del Battistero di Costantino, lodato ed imitato dal Palladio su la Porta di S. Giorgio Maggiore in Venezia. Ripiego però non troppo lodevole, perchè mostra gracilità, ed affettazione, specialmente nella maniera troppo caricata, con cui è stato eseguito nel predetto Battistero.

In vece di base si può talvolta usare anche uno Zoccolo rotondo, come ha praticato il Palladio

nelle Logge della sua superba Basilica di Vicenza, ove lo ha sottoposto alle colonne Doriche, e Joniche dell' Ordine piccolo, per uguagliarlo alle basi, delle colonne dell' Ordine grande, e così si evita la discordanza, e si rende il passaggio più comodo e spedito.

## II.

### DE' FUSTI.

Se è vero, che i Fusti delle colonne rappresentino tronchi d' alberi, ecco le conseguenze, che necessariamente ne provengono.

1° Le colonne debbono essere rotonde. E dove si sono mai veduti alberi quadrati, triangolari, poligoni, ovali?

2° Le più belle colonne saranno liscie. Poichè se i tronchi nella loro superficie hanno delle asprezze e de' nodi, si mondano, e si puliscono prima di metterli in opera.

Pure uno de' primi ornamenti usato ai fusti, è stato quello delle *Scanalature*, o siano *Strie*. Questa è una imitazione della Natura, dedotta, benchè da lungi, e un poco stentatamente dagli

ſcrepoli della corteccia degli alberi, e dalle ſtriſce cagionatevi dallo ſcolo della pioggia. Per queſto motivo, ſembra, che non ſi dovrebbero adoprare colonne ſcanalate nell' interiore degli Edificj.

Sì fatte colonne però poſſono avere il loro buon uſo. Pare, che la colonna ſcanalata debba comparire più ſvelta e più leggiera, come mancante di tutta quella materia, che le ſi è tolta per iſcanalarla. Vitruvio non di meno ha provato, che una colonna ſcanalata compariſce più groſſa di una colonna liſcia dello ſteſſo diametro; per motivo, dice egli, che fiſſandoſi l'occhio in maggior numero di punti, ſe ne forma un' immagine più grande, appunto come un filo, che giri per quei canali, e per quei pianuzzi, va a formare una linea più lunga. Onde ſe più ſtrie avrà una colonna, ſembrerà più groſſa..

Si poſſono dunque uſare le colonne ſtriate con ſucceſſo, per farle apparire più maſſicce di quello che realmente ſono, ove richiedaſi un' apparente maggior groſſezza. E ſe in un portico ſi vogliano adoperare colonne ſcanalate di ugual diametro, il numero delle ſcanalature deve eſſer maggiore nelle colonne eſter-

ne, che nell' interne; perchè l' esterne compariscono più sottili, a causa che l' aria mangia, come sogliono dire gli Architetti, purchè la differenza del numero delle scanalature non sia troppo sensibile. Ma dove le colonne hanno da sostenere gran peso, le scanalature si debbono omettere, perchè realmente diminuiscono la solidità del sostegno.

Quando però le colonne sono di marmo di vario colore, le scanalature sono assai disdicevoli, perchè la diversità de' colori, rende confuse anche le superficie più lisce, e gli ornamenti di Scultura rendono la confusione ancora più grande.

Delle scanalature spirali, non occorre parlare, la loro innaturalezza è palpabile.

Ugualmente innaturali, e per sola smania di ornare, sono quei pianuzzi di fina lastra di metallo dorato, che si sogliono riportare sopra colonne lisce di pietre dure, o di marmi i più apprezzati. Ordinariamente quelle striscette dorate fanno dissonanza co' marmi interposti, e rendono la colonna più grossa, se non si ha avuto la precauzione di tenerla più delicata, affinchè coll' aggiunta di quei pianuzzi

comparifca di giufta proporzione. Ma perchè tali pianuzzi di metallo? Io non ne concepifco la ragione, veggo bensì, che le colonne lifce fono le più belle.

3° Quei fogliami, che foglionfi talvolta avvolgere ed avviticchiare intorno alle colonne, fono bene imitati dalla natura; ma debbono ufarfi con fobrietà, con delicatezza, e di buona grazia, affinchè il diametro non ne comparifca alterato.

4° Niuna cofa deve mai alterare il fufto della colonna, affinchè fpicchi da ogni parte la fua rotondità. Nelle ruine di Palmira, fi offervano piantate al vivo della colonna alcune menfole, fu le quali devono effere delle Statue, come fi vede anche in due colonne di Porfido dentro al Palazzo Altemps in Roma. Maniera barbara. Quefta barbarie fi vede talvolta anche nelle noftre decorazioni per Fefte notturne, appiccando goffamente bracciuoli ed altri arnefi da lumi al fufto delle colonne.

5° Le colonne ruftiche fono naturali, ma meno belle delle lifce, e poffono avere, come fi vedrà, qualche ufo.

Ma quelle mifte di lifcio, e di ruftico fono bizzarrie.

6° Pessime sono le colonne torse, cioè spirali, ed attortigliate. E chi non vede, che una tal forma rappresenta un sostegno piegante sotto la gravezza del carico? Di più, ne risulta un' opposizione di contorni, i quali diminuendo l' effetto dell' appiombo, rendono la colonna di una apparenza meno svelta, e più pesante. Pure sì fatta stranezza ha avuto voga per la sua stranezza stessa, e per la difficoltà del lavoro. Il sontuoso, e grande Altare di S. Pietro diede corso a questa bizzarria. Il bizzarro, e lo stentato passa sovente per bello, e seduce chiunque non ragiona sulla natura delle cose.

Taluno ha tentato d' introdurre in Architettura colonne curve sedenti, a guisa di gambe de' cani. Per buona sorte tanto delirio è stato conosciuto per delirio.

7° Le colonne vogliono esser dritte e verticali per più solidamente sostenere il peso soprapposto. Pure in alcuni Portici di Tempj antichi si veggono le colonne angolari, e laterali, che pajano inclinate verso il muro: ma ciò proviene, perchè sono rastremate solamente dalla parte di fuori, secondo la regola Vi-

truviana, affinchè tutto l' Edificio vada diminuendo, e prenda maggior grazia. Ma se realmente fossero inclinate, come taluni han preteso, sarebbe una pratica contraria alla solidità.

8° Se il bello della colonna consiste nella sua rotondità; questo suo bello spiccherà tutto, quando la colonna sarà intieramente isolata.

Ma talvolta la necessità obbliga d' incastrar le colonne. La necessità non ha legge, e non è scelta: ma il savio Architetto deve prevenirla, evitarla, e non farla nascere, nè andarvi incontro. Qualora dunque siasi costretto d' incastrar le colonne, se ne nasconda meno, che si può, e mai mai più della metà.

Alcuni annicchiano le colonne dentro il muro. Uso molto in voga nella scuola Fiorentina: Uso irragionevole, e di cattivo effetto; poichè oltre la rottura delle basi, e de' capitelli, il contorno della colonna viene crudamente interrotto dagli orli del muro.

9° La colonna deve posare colla sua base sul pavimento, affinchè posi colla maggior fermezza, nè venga la sua altezza ad essere alterata da alcuna aggiunta sotto la base. Dunque perchè inalzarla su piedestalli? E perchè fantasticare delle mensole, che sostengono in

falſo colonne, come nelle fineſtre del ſecondo piano del Palazzo Farneſe, e del Lanternino della Madonna di Loreto in Roma? La ſolidità in Architettura non deve eſſere ſoltanto reale, ma anche apparente; e con sì fatti ſoſtegni, ſi fa perdere alle colonne ogni apparenza di ſolidità. Pare in fatti, che colaſsù ſieno in continuo pericolo di ſchizzarne fuori.

10° I tronchi degli alberi ſono più groſſi in fondo, che in cima, e la loro groſſezza va gradatamente diminuendo dal piede in ſu. Dunque anche le colonne vogliono avere queſta diminuzione, che *Raſtremazione* ſi chiama. Onde l' Imoſcapo, o ſia il diametro inferiore della colonna, deve eſſere più grande del Sommoſcapo, che è il diametro ſuperiore della ſteſſa colonna.

Gli Architetti uſano tre maniere di raſtremare.

La prima è d' incominciare da baſſo fino in cima: e queſta è la maniera più naturale, praticata in molti celebri monumenti antichi: e l' unica da ſeguirſi.

La ſeconda è di principiare il riſtringimento dal terzo dell' altezza della colonna. Benchè queſt' uſo ſia antico, come ſi vede nel

Tempio di Vesta a Tivoli, e negli Archi Trionfali di Settimio Severo, e di Costantino, non è però naturale. La natura non cammina a salti, ma per insensibili gradazioni. E perchè far questo innesto di cilindro, e di conoide?

La terza maniera finalmente, è di far la colonna gonfia nel terzo dell' altezza, e diminuita a tutti due gl' estremi. Tal gonfiamento oltre all' essere poco, o nulla naturale, poichè la natura non produce altri alberi panciuti, che gli alberi di Palme nell' America, è anche improprio e disaggradevole, perchè se un tantino è visibile, eccita l' idea d' una colonna stracaricata, oltrepressa, e crepante sotto il peso: idea di ruina, che il giudizioso Architetto non deve mai risvegliare in verun edificio, se non forse in quelli, che a bella posta si facessero per comparir ruinati.

Vitruvio parla oscuramente di una certa curvatura delle colonne da lui chiamata *Entasi*, e da' suoi interpetri presa per quel goffo gonfiamento. Palladio lo ha posto in regole, e gli Architetti moderni lo hanno ciecamente praticato. Ma per quella entasi, o curvatura di Vitruvio, sarebbe più ragionevole intendere,

che la diminuzione da piè fino in cima della colonna non debba andare per linea retta, come in un cono, ma per qualche curva, la quale renda il contorno di essa colonna di una piacevole vista. In fatti tutte le colonne dell' Antichità sono diminuite curvamente, senza per tanto trovarsi un solo esempio di colonne entasiate, o panciute. Trovansi bensì alcune colonne di granito diminuite per linea retta a guisa di cono: prova forse della loro antichità anteriore all' invenzione di rastremar le colonne curvamente. Può darsi ancora, che gli Artefici d' Egitto, donde furon tratte quelle colonne, fossero ignoranti del bel metodo di diminuirle. Lo stesso si osserva ancora nelle colonne di Pesto, ove il ristringimento è dritto, ed è più del quarto: ma quei monumenti sono di una data ben antica, almeno di sei in sette cento anni prima dell' Era volgare.

È ben verisimile adunque, che le prime colonne fossero rastremate in linee rette ad imitazione degli alberi; ma che scoperta poscia disaggradevole questa forma, siasi ingentilita con qualche curva.

La miglior maniera per diminuire curvamente le colonne è il servirsi dello strumento, e della Concoide di Nicomede.

Ma di quanto deve essere questa diminuzione? Quì è dove gli Architetti sono in contrasto e fra loro, e co' monumenti antichi.

Vitruvio ha prescritta la diminuzione, non secondo il rapporto dell' altezza alla grossezza della colonna, ma secondo l' assoluta altezza di essa colonna, nè ha avuto riguardo al numero dei diametri, nè al carattere degli Ordini, ma alla misura ripartita in piedi. Vuole egli perciò, per osservare le regole dell' Ottica, che quanto più alte sono le colonne, meno si diminuiscano. Onde ei ne prescrive la rastremazione secondo la tavola quì sotto posta.

| Colonne alte | Diminuzione |
|---|---|
| 15 piedi | $\frac{2}{12}$ |
| da 15 fino a 20 | $\frac{2}{13}$ |
| da 20 fino a 30 | $\frac{2}{14}$ |
| da 30 fino a 40 | $\frac{2}{15}$ |
| da 40 fino a 50 | $\frac{2}{16}$ |

Da 50. piedi in ſu ſembra, che Vitruvio non ammetta più raſtremazione nelle colonne, perchè la diſtanza dell' occhio le fa naturalmente comparire aſſottigliate. Palladio ha ſeguito in ciò rigoroſamente Vitruvio. Ma queſti Autori hanno negletto di combinare varie circoſtanze: ſecondo il rigore delle Leggi Ottiche, il proprio punto di veduta per una colonna alta 50. piedi non è lo ſteſſo, come per una alta 15. anzi è più diſtante nella ſteſſa proporzione, quanto più la colonna è alta, ed in conſeguenza l' apparente relazione tra l' inferiore, e il ſuperior diametro della colonna ſarà la ſteſſa, qualunque ſia la ſua grandezza.

Scamozzi ſtabiliſce la diminuzione delle colonne ſecondo la qualità degli Ordini. Alle Toſcane egli dà il $\frac{1}{4}$ alle Doriche il $\frac{1}{5}$ alle Joniche il $\frac{1}{6}$ alle Compoſite il $\frac{1}{7}$ e alle Corintie l' $\frac{1}{8}$, e queſte diminuzioni debbono incominciare, ſecondo il ſuo parere, dal quarto in ſu nel Toſcano, e fino dal terzo nel Corintio.

Vignola aſſegna per la reſtremazione del Toſcano circa il $\frac{1}{5}$, e per tutti gli altri Ordini il $\frac{1}{6}$.

Altri altre diminuzioni preſcrivono; ma nei

monumenti antichi non si vede osservata nessuna di queste regole. Le colonne del Panteon sono quattro volte più alte di quelle del Tempio di Bacco, e pure hanno la stessa rastremazione; e le une, e le altre sono ugualmente belle. Si veggono molte colonne antiche bellissime meno alte di 15. piedi, che hanno meno del sesto di diminuzione; e molte altre al disopra di 50. piedi, che hanno maggior assottigliamento di quello, che Vitruvio permette. La colonna Trajana, che è alta circa 92. piedi, ha circa il nono di rastremazione. Le colonne Doriche del Teatro di Marcello sono quasi della stessa grandezza di quelle del Colosseo, e frattanto la differenza della loro diminuzione è come 1. a 4. Le Joniche della Fortuna Virile sono anche quasi della stessa dimensione di quelle del Colosseo, e i restringimenti differiscono come da 7. a 10. Al contrario, v' è la stessa diminuzione nella Fortuna Virile e nel portico di Settimio, benchè questo sia Corintio, alto 37. piedi, e quella Jonica alta 22.

È incontrastabile, che gli Architetti antichi, non diminuivano le colonne, nè secondo i differenti ordini, nè secondo le differenti altez-

ze assolute ; Qual regola dunque li dirigeva? Niuna. Forse il buon gusto ha bisogno di pedanterie di regole? Il solo buon senso faceva loro trovare il restringimento delle colonne, confacente alla costruzione, ed alle varie circostanze delle fabbriche. Ordinariamente mantenevano la rastremazione tra il $\frac{1}{6}$, e l' $\frac{1}{8}$ del diametro della colonna, senza aver punto riguardo all' altezza; dello stesso buon senso possiamo servirci anche noi.

Il buon senso quì consiste a non dipartirsi mai dall' osservare la natura. È evidente, che gli alberi più sono alti più restringimento hanno. Dunque considerando tutte le colonne degli ordini di uno stesso diametro, come ha fatto Palladio, Scamozzi, Vignola, e la maggior parte degli altri Architetti, siegue necessariamente, che negli Ordini più sodi le colonne, che sono più basse, devono avere meno rastremazione, che quelle degli Ordini più delicati, le quali sono più alte. Non solo la natura, ma anche la solidità, così richiede. Onde la rastremazione della colonna Corintia si stabilisce del $\frac{1}{6}$, quella della Jonica deve essere del $\frac{1}{7}$, quella della Dorica dell' $\frac{1}{8}$ e quella della Toscana del $\frac{1}{9}$. Ma questo è

interamente contrario all' autorità, ed alla pratica generale. Sialo: basta, che sia uniforme alla ragione, a petto di cui tutte le autorità e gli esempj del Mondo sono uno zero.

I vantaggi, che risultano da questo nostro metodo, sono ben rilevanti; poichè negli Ordini a misura che sono più massicci, gli architravi acquistano una solidità proporzionatamente maggiore, e l' imbarazzante soprapposizione di più Ordini si esenta da molti inconvenienti, si effettua più speditamente, e con miglior successo, come a suo luogo si vedrà.

Si può per altro fissare la rastremazione della colonna in ciascun Ordine al $\frac{1}{6}$, perchè considerando le colonne dei varj ordini tutte della stessa altezza, ed in conseguenza di differente diametro, in tal caso l' assoluta quantità della rastremazione nel Dorico eccede quella del Corintio, in ragione di 10. a 8. differenza opposta a quella, che passa tra i loro diametri relativamente all' altezza: e così vi sarà una giusta gradazione di rastremazione in tutti gli Ordini.

Stabilito poi che siasi un certo grado di rastremazione, che per esperienza si è trovato piacevole, non v'è necessità di cambiarlo, per

quanto alta ſia la colonna, purchè il punto di viſta non ſia limitato. Ma nei luoghi chiuſi, ove lo ſpettatore non è in libertà di ſcegli erſi una propria diſtanza pel ſuo punto di veduta, ſe ſi vuole una ſcrupoloſa accuratezza, ſi deve variare la raſtremazione. Per altro queſto è un affare di poco rimarco, perchè ſiccome la vicinanza dell' oggetto ne rende l' immagine indiſtinta, per conſeguenza ogni leggiera alterazione è impercettibile.

## III.

### DE' CAPITELLI.

Il Capitello è la teſta della colonna; la forma di eſſo deve eſſer tutta al contrario di quella della baſe, cioè ogni capitello deve andare gradatamente slargando a miſura che va in ſu, affinchè il ſoprappoſto architrave poſſa meglio ſpianarvi.

Ordinariamente il capitello è la prima coſa che ſi ſuole oſſervare, per conoſcere la ſpecie dell' Ordine, ed il guſto dell' Architetto, quantunque non ſia il ſolo capitello, che caratterizzi l' ordine.

## IV.

### DEL CORNICIONE.

Tutti gli Ordini hanno altresì in comune il Cornicione, che Intavolamento, e sopraornato anche vien detto. Ogni cornicione è composto di tre parti principali Architrave, Fregio, e Cornice.

Insegna Vitruvio, che tutti i membri del cornicione, ed altri ancora, se ve ne sono al di sopra, come frontespizio, cornici di Attici, debbansi fare colla cima piegata avanti la duodecima parte dell'altezza di ciascun membro. Questa inclinazione può produrre due buoni effetti. 1° Toglie l'inconveniente di comparir supina una facciata a chi la guarda di prospetto da vicino, e da sotto in su. Poichè è certo, che le parti superiori rimanendo distanti compariscono supine; dunque coll' inclinarle un tantino avanti, si scema alquanto la distanza, e si ripara a quel difetto. 2° Inclinando così le parti avanti s' ingrandiscono anche quegli oggetti, i quali per la distanza, sembrerebbero più piccoli della proporzione loro data.

Questa inclinazione però non consiste in mettere pendente innanzi tutto il cornicione: ciò sarebbe contro la solidità. Consiste solo in tagliare alquanto inchinate avanti le faccie delle principali modanature piane. Sì fatta pendenza, quando è in opera, non si scuopre, nè meno da chi la sa, come si può osservare nell'architrave Jonico del Teatro di Marcello, nelle cornici, e ne' frontespizj de' Tabernacoli del Panteon, nella cornice di Marte Ultore, nelle cornici Joniche e Corintie del Colosseo. In tutti questi monumenti le modanature piane sono in realtà alquanto pendenti innanzi, ma la loro pendenza non apparisce, anzi compariscono tutte perpendicolari.

È d' avertirsi ancora, che in questa inclinazione non si deve comprendere quella degli ornamenti del soffitto del Gocciolatojo. Sebbene l' inclinazione de' soffitti sia naturale, perchè nasce da quella de' modiglioni, che fanno le veci di puntoni nel tetto, come si vede ne' monumenti della Grecia, e particolarmente in quello di Teseo; nondimeno essa produce una vista eccessivamente disaggradevole, perchè l' intero soffitto sembra cadente, spe-

cialmente dove mancano i modiglioni, come nel Teatro di Marcello, il di cui cattivo effetto in ciò è ſtato tuttavia imitato dalla maggior parte degli Architetti Moderni. Apprendano i giovani a vedere le più ſtimate opere dell' Antichità.

In molti altri monumenti antichi queſta inclinazione de' membri piani è tutta all' oppoſto: in vece di eſſere avanti è indietro. La più ſenſibile e la più diſguſtevole è alla Fortuna Virile, dove le faſce dell' architrave pendono indietro aſſai conſiderabilmente. Al Panteon tutti i principali membri piani del cornicione eſteriore ſono alquanto inclinati indietro, come lo è anche l' architrave del Fronteſpizio di Nerone. Queſto metodo è ſtato praticato quaſi in tutti gli edifizj moderni, e ſpecialmente da Michelangelo ne' ſuoi Corintj al Vaticano, al Farneſe, ed altrove. Forſe la ragione di tal pratica è per fare diſtinguere e ſpiccare quelle parti, alle quali ſi è dato poco aggetto. Ma perchè non dar loro da principio tutto l' aggetto conveniente? Se ciò talvolta è imbarazzante, il miglior partito è di farvi meno membri. Del reſto al cornicione intero, che corona l' edificio, ed ai ſuoi mem-

bri si può sempre dare la sua convenevole projezione. Soltanto nelle cornici delle imposte delle finestre, e in tutte quelle, che servono per divisione, bisogna talvolta scemare lo sporto, affinchè tali cornici non taglino gli Ordini, dai quali sono interrotte. Perciò al Coloseo le cornici delle imposte degli archi, le quali ricorrono per tutto l' edificio, per non tagliar le colonne al di fuori, nè i pilastri al di dentro de' portici, hanno pochissimo aggetto, e sono inclinate indietro, per render così le loro parti più distinte.

Sia però qualunque si voglia la causa di una tal pratica, è sempre disdicevole, perchè questa inclinazione supina, per quanto sia picciola, è sempre visibile, e produce doppiamente quel cattivo effetto, che alcuni Antichi hanno procurato di togliere colla inclinazione avanti. Ma nè meno questa inclinazione avanti merita luogo nella pratica, perchè è una minuzia quasi indiscernibile anche da un occhio più purgato: in fatti nè Palladio, nè Vignola l' hanno mai usata.

V.

DELL' ARCHITRAVE.

Questo principalissimo membro, che *Epistilio* anche fu detto, rappresenta il trave maestro destinato non solo a sostener tutto il coperto dell' edificio, ma a consolidare ancora le colonne, sulle quali è orizzontalmente disteso. Come dunque si può mutilare sopprimere, tagliare, e ondeggiarlo così spietatamente, come di continuo si fa, con fargli fare d' archivolto, e con tanti risalti in su, in giu, in fuori, in dietro? Il suo unico e grande effetto è di ricorrer sempre uniformemente per tutto l' edificio.

La grandezza inferiore dell' architrave, deve esser uguale al sommoscapo della colonna; e la sua larghezza superiore, o sia l' aggetto de' suoi membri, uguale all' imoscapo.

Nelle antichità di Grecia, e di Palmira spicca sempre l' architrave di maggior altezza, che le altre due parti del cornicione. Sembra in fatti, che l' architrave dovrebbe essere più alto del fregio, quanto il trave maestro è realmente più grosso de' travi transversali, che gli

ſono ſopra. Nondimeno è ſempre meglio, che eſſo architrave ſia ſempre di altezza uguale al Fregio 1° perchè l' aggetto dell' architrave fa già comparire il fregio più baſſo: 2° affinchè il fregio ſi poſſa comodamente ornare di ſculture, 3° e per evitare la diverſità de' rapporti.

## VI.

### DEL FREGIO.

Questa parte di mezzo del cornicione, cioè l' intervallo ſotto l' architrave, ed il tetto, ſi ſuole ſpeſſo ornare con delle ſculture di baſſi rilievi, e di poco aggetto. Per queſti ſuoi ornati, egli ha preſo il nome di *Fregio*, che ſignifica ricamo.

Taluni praticano il fregio conveſſo, o ſia bombato, e ſe ne veggono molti eſempi antichi, come nelle Terme Diocleziane, nella Baſilica di Antonino, nel ſepolcro di Bacco, ed in tante altre antichità Romane, Greche e Perſiane. Se è vero, che quanto ſi fa, debba farſi con buone ragioni, non ſaprei quale buona ragione poſſa indurre a fare i fregi con-

veſſi . Sono pure viſibili quei diſguſtoſi vani, che tal fregio laſcia in giù fra l' architrave, ed in ſu fra la cornice . Negli Ordini ſuperiori il ſuo ſtrapiombo è ancora più faſtidioſo .

Al più al più ſi potrebbero ſoffrire tali fregi ſu le porte, o ſu le fineſtre, dove il profilo dell' architrave non è veduto, quando però vi ſieno le menſole ; e quivi potrebbero anche fare un piacevole contraſto cogli ſtipiti. Meglio è però l' uſar ſempre i fregi piani .

## VII.

### DELLA CORNICE.

I membri principali della Cornice ſono i *Mutuli*, o ſieno i *Modiglioni*, la *Corona* ovvero il *Gocciolatojo*, e la *Cimaſa*. Tutti queſti membri rappreſentano l' ultima, e ſuperior parte del tetto. Dunque tutto il cornicione deve andar ſempre continuato ſenza interruzioni, intoppi, e riſalti, che ſono tante ſpine all' occhio ragionevole.

In qualunque Ordine l' altezza della cornice è non più della metà, nè meno del terzo dell' altezza totale del cornicione.

La regolarità, richiede, che i mutuli, o modiglioni, fieno a piombo dell' afſe della colonna. La ſteſſa regolarità eſige ancora, che nelle ſuperficie concave i lati de' modiglioni tendano verſo il centro della curva, come è nel Panteon. Nelle conveſſe poi debbono eſſere fra loro paralleli, poichè ſarebbe aſſai disdicevole vederli più ſtretti, dove naſcono fuori della curva.

## CAPITOLO VI.

### DELLE MODANATURE.

È ben probabile, che i ſoli membri eſſenziali, de' quali finora ſi è parlato, foſſero ſoltanto adoprati, nei primi edificj di pietra. Poichè gli Architetti di quei remotiſſimi tempi non avendo certamente, che un' idea imperfetta della bellezza nella produzione dell' Arte, dovettero contentarſi d' imitare ſemplicemente il rozzo modello, che avevano avanti gli occhi. Coll' andar poi del tempo, paragonando le opere delle loro mani colle produzioni animali, e vegetabili, ciaſcuna ſpecie delle quali

è composta di un' immensa diversità di belle forme, non potevano, che concepire disgusto della frequente ripetizione delle figure quadre impiegate nei loro edificj. Pensarono perciò d' introdurvi certe parti intermedie, che sembrassero di qualche uso, e fossero nel tempo stesso effigiate in maniera da dare una più variata e più amena apparenza all' intera composizione. Questa è verisimilmente l' origine delle Modanature, e dei Modani, che si chiamano anche *Sagome*, e che possono in una parola difinirsi *Inuguaglianze* di *superficie*.

## I.

### *Quantità*, e *Qualità delle Modanature*.

Le Modanature Regolari sono otto

| | |
|---|---|
| 1° Ovolo | 5° Toro, o bastone |
| 2° Gola roverscia | 6° Astragalo, o bastoncino |
| 3° Gola dritta | 7° Scozia |
| 4° Cavetto, o guscio | 8° Filetto, o listello. |

I nomi di queste Modanature sono allusivi alle loro forme; e le loro forme sono adattate

agli usi, ai quali debbono servire.

L' ovolo, e la gola rovescia, siccome sono forti nelle loro estremità, sono perciò idonei al sostegno.

All' incontro la gola dritta, e il cavetto, sono improprj a tal uso, poichè le loro parti estreme essendo deboli, e terminate in punte, sono ben ideate per coprire, e per riparare altri membri, perchè la tendenza del loro contorno è ben opposta alla direzione della caduta dell' acqua, la quale non potendo perciò scorrere per la loro superficie, deve necessariamente discendersene in gocce.

Il toro, e l' astragalo sono ben intesi per fortificare le parti, ove sono impiegati.

L' uso del filetto, e della scozia è solamente per separare, e per distinguere le altre modanature, per dare un grazioso contorno al profilo, e per evitare la confusione, che cagionerebbero più membri curvi riuniti insieme.

Non può negarsi, che gl' Inventori di queste modanature non avessero avuto in mira di esprimere qualche cosa colle loro differenti forme. E che tali fossero i loro destini, si può dedurre, non solo dalle loro figure, ma anche dalla pratica degli Antichi nelle loro

Opere più ſtimate. Nel Panteon, nelle tre colonne di Giove Tonante, nel Fronteſpizio di Nerone, nel Foro di Nerva, negli Archi di Tito e di Settimio Severo, nel Teatro di Marcello, e in quaſi tutti i monumenti antichi di Grecia, d'Italia, di Francia, ſi oſſerva, che in tutti i profili la gola dritta, e il cavetto, ſono coſtantemente impiegati per finimento, e non mai applicati, ove richiedeſi forza. L' ovolo all' incontro, e la gola roveſcia vi ſono ſempre per ſoſtegni de' membri eſſenziali della compoſizione, come de' modiglioni, de' dentelli, della corona. Il principal uſo del toro, e dell' aſtragalo, è di fortificar le cime, ed i fondi delle colonne, e talvolta de' piedeſtalli, dove ſovente ſono effigiati in forme di corde, come alla colonna Trajana, alla Concordia, e in molti frammenti di Roma, e di Nimes. E la ſcozia vi è ſolamente uſata per ſeparare i membri delle baſi, al qual uſo è proprio anche il filetto non ſolo nelle baſi, ma ancora in tutti i generi di profili.

Può quindi inferirſi, che v' è qualche coſa di poſitivo, e di naturale in queſte primarie forme di Architettura, e conſeguentemente nelle

parti componenti. Non merita applauſo dunque Palladio nell' impiegare il cavetto ſotto la corona in tre de' ſuoi Ordini, e nel fare in tutti i ſuoi profili sì frequente uſo della gola dritta, come di un membro ſoſtenente. Nè fu Vignola più avveduto in terminare la ſua cornice Toſcana con un ovolo, modanatura eſtremamente impropria a tal propoſito, e producente un peſſimo effetto, perchè dà un' aria mutilata a tutto il profilo, il quale è ivi il più ſenſibile, perchè più eſattamente raſſomiglia alla parte della cornice Jonica, che è ſotto alla corona. Altri Architetti ſono caduti in conſimili improprietà, e ſono ugualmente riprenſibili, ingannati forſe da alcuni monumenti antichi, tra quali il Corintio di Nimes ha per cimaſa un ovolo: lo ſteſſo ſi vede ancora nei Dorici più antichi di Grecia, nei quali forſe quell' ovolo ha potuto trarre la ſua origine dal canale, o ſia dalla grondaja, che è in cima dell' Edificio.

## II.

*Maniere di deſcrivere le Modanature.*

VI ſono varie maniere per deſcrivere i contorni delle modanature, ma la più ſemplice e la migliore è di formarle di quadranti di circoli. In queſta guiſa le differenti loro depreſſioni, ed i gonfiamenti vengono ad eſprimerſi con forza, i paſſaggi rieſcono ſenza verun angolo, e le projezioni conformi alla dottrina di Vitruvio, ed alla pratica degli Antichi, cioè uguali alla loro altezza.

Nelle particolari occaſioni però è talvolta neceſſario accreſcere, o diminuire queſte projezioni, ſecondo la ſituazione, o altre circoſtanze richieſte dal profilo, come apparirà in appreſſo. In tali caſi l' ovolo, e la gola roveſcia, e la gola dritta ſi poſſono deſcrivere dalla ſommità, di triangoli equilateri, ovvero ſi poſſono comporre di quadranti di eliſſi. È da preferirſi queſt' ultimo mezzo, perchè queſto produce una più forte oppoſizione di luce, e di ombra, e rende le figure più diſtinte.

Anche la ſcozia ſi può fare di porzioni elittiche, e di quadranti di circolo: così i ſuoi

aggetti ſi potranno accreſcere, e diminuire ſecondo il biſogno.

Ma la parte curva del toro, e dell' aſtragalo vuole eſſer ſempre circolare, e l' aumento della loro projezione deve eſſere in linee rette, e in porzioni di eliſſi.

Queſto artificio dell' alterazione ſi oſſerva in alcuni edificj di fabbriche antiche, e moderne, quando le parti ſono molto lontane dall' occhio, e quando per la ſtraordinaria grandezza della ſtruttura non ſi è potuto dare a ciaſcun membro la dovuta proporzione. Queſta pratica è frequentiſſima nel Tempio Vaticano nella cornice ſituata dal Buonaroti ſopra i quattro arconi della cupola. Il frequente uſo però di queſto ripiego, che per l' abitudine può convertirſi in guſto particolare, è da evitarſi, perchè le inciſioni, e contorſioni fatte alle modanature diſtruggono interamente la natural bellezza della loro forma. Si può uſare ſolamente, dove per motivo della grande diſtanza l' artificio non è viſibile; ma uſandolo fuori di queſti caſi, ſi dà nell' irregolare, come ſono la maggior parte de' profili di Michelangelo. Vignola per altro nello ſteſſo caſo, e nello ſteſſo Tempio Vaticano ha uſato modanature grandi

ſenza ſtranamente aumentare i particolari ſporti.

## I I I.

### *Combinazioni delle Modanature co' membri eſſenziali.*

L' Unione de' membri eſſenziali colle modanature ſi chiama Profilo. Dalla ſcelta, dalla diſpoſizione, e dalle proporzioni delle modanature dipende l' Arte di ben profilare. In queſt' Arte principalmente conſiſte il guſto dell' Architetto.

I più perfetti profili vogliono eſſere compoſti di poche modanature, variate nella forma e nella grandezza, applicate convenientemente ai loro uſi, e diſpoſte con guſto.

Il buon guſto è diſporle in guiſa, che la durezza delle modanature rette ſia di tempo in tempo interrotta dalla dolcezza delle modanature curve; altrimenti la ſucceſſiva dolcezza di queſte degenererebbe preſto in inſipidezza; ſiccome la continuata ſecchezza dell' altre darebbe in un aſpro faſtidioſo. Un membro retto dunque non ſarà nè preceduto nè ſeguito da un altro retto. Così l' opera lungi di avere

del ſecco, e dell' inſipido, riuſcirà tutta inſieme viſtoſa armonia. Quì è da avvertirſi, che paſſa un gran divario tra la bellezza de' profili dell' Architettura, e quella de' profili della Pittura, e della Statuaria. I Pittori e gli Scultori avendo oſſervato, che tutte le produzioni della natura ſono profilate di linee ondeggianti, o ſerpeggianti, hanno fatto conſiſtere principalmente il pregio de' contorni delle loro figure in queſto ondeggiamento, o ſerpeggiamento: onde eglino non ammettono linee rette, nè angoli riſentiti, ma vogliono tutto dolcemente pieghevole a guiſa di fiamma. Sarebbe ſtranezza il pretender lo ſteſſo ſerpeggiamento nei profili dell' Architettura.

La loro grandezza deve eſſere proporzionata al loro uſo, come altrove ſi dirà. Le picciole modanature ſervono non ſolo per coronare, e per ſeparare le grandi, ma anche per dar loro più rilievo, e per renderle più diſtinte.

In ogni profilo deve eſſervi un membro predominante, cui tutti gli altri debbono ſervire, onde ſembrino fatti, o per ſoſtenerlo, o per fortificarlo, o per coprirlo dalle ingiurie dell' acqua. Queſto membro predominante deve ſempre eſſer uno degli eſſenziali, come in una cor-

nice la corona è, che predomina; la gola dritta o il cavetto la cuoprono, ed i modiglioni co' dentelli, coll' ovolo, e colla gola rovescia la sostengono. Sovente si vede negli Edificj antichi la corona picciola, e meschina: talvolta ella vi manca affatto; difetto evitando nell' esteriore delle fabbriche, perchè ella è un membro essenziale per lo scolo delle acque. Ma nell' interno, dove non piove, va tralasciata, come è nell' interiore del Tempio della Pace, perchè allora oltre all' esservi inutile vi è anche imbarazzante, impedendovi per l' ordinaria scarsezza del lume la veduta della ricchezza del soffitto, e dando troppo carico alle cornici, che compariscono ben pesanti, specialmente se sono vedute ne' siti angusti da sotto in sù.

## I V.

### *Ornamenti delle Modanature.*

Ogni membro è in tutti gli Ordini un campo, su cui la Scultura può esercitarsi; ma bisogna evitar sempre la confusione, l' eccesso, l' improprietà. La Scultura è agli Edificj, quello che il ricamo è agli abiti. Se è leggiera,

e ſe laſcia ben comparire il fondo, fa più ſpicco, e diviene un ornamento nobile, perchè conſerva un carattere di ſemplicità; ma s' è carico, e confuſo, non ha altro merito, che quello della ricchezza, e del lavoro. Sobrietà, Giovani, ſobrietà negli ornati: Voi ne ſiete ordinariamente prodighi, e credete così di rendere più belle le voſtre opere, e ne ſeppellite tutto il bello nella ricchezza. Dà gran pena l'abbellire quello, che deve eſſere abbellito ſino ad una certa miſura preciſa. Giammai dunque ſi ſcolpiranno tutti i membri di un Ordine; ci vogliono degl' intervalli, e de' ripoſi. Giammai due membri conſecutivi ſaranno inciſi, e nello ſteſſo membro gli ornamenti debbono eſſere in una giuſta diſtanza; ſenza queſta economia ſi dà nel trito, nel confuſo, nel peſante, come è quell' Arco di Settimio Severo, che volgarmente ſi chiama gli Orefici, il Portico del Battiſtero di Coſtantino, ed il cornicione delle Terme Diocleziane, opere forſe giovanili.

Ciaſcun Ornato deve eſſer diſtintamente viſibile in tutte le ſue parti dal giuſto punto di veduta. Deve perciò campeggiare fra ſpazj liſci, e grandi più che ſia poſſibile, e deve eſſe-

re espresso con forza, e con franchezza. Per la stessa ragione non debbono esser molto ornate quelle cornici, dove credonsi inevitabili de' piccioli risalti, i quali però si debbono sempre evitare, perchè cagionano interruzione di lume, e mutilazioni. Anche le cornici convesse sono nemiche della moltiplicità degli ornamenti, de' quali non si veggono distinti, che quei pochi diretti all' occhio; gli altri vanno a poco a poco a sfuggire, ed a confondersi. Sembra che gli Antichi si fossero accorti di tale inconveniente, e l' avessero scansato, poichè in tutti i lor Tempj, e negli altri loro Edificj rotondi, le cornici esterne sono semplicissime. Nell' interno poi delle figure curve si può sfoggiare tutta la ricchezza degli ornati; perchè lo spettatore situato nel centro, li vede tutti distintamente ad un girar d'occhio.

Gli ornamenti di Scultura non vanno impiegati nè ai plinti delle colonne, nè ai fusti, nè alle fasce degli architravi, nè alle bande, o ne' vani de' modiglioni; e di rado il gocciolatojo devesi tormentare con de' bacelli, o con delle scanalature. In somma quasi verun membro rettilineo deve essere scolpito; perchè questi membri, o sono principali nella compo-

fizione, o sono considerati come termini di altre parti; e in ciascuno di questi casi le loro forme debbono essere distinte, e lisce. Il valore degli ornamenti cresce in ragione del giudizio, e della discretezza mostrata nella loro applicazione.

Gli ornamenti, che si possono applicare convenevolmente alle modanature, traggono la loro origine dalle foglie, dai fiori, dai frutti, e da alcuni animali ancora, che vi possono convenire. E si debbono variare secondo le differenti specie delle modanature, secondo il carattere degli Ordini, e le circostanze de' siti, e degli edificj, scegliendo le produzioni più belle, e più confacenti. Perciò si debbono preferire le foglie di acanto a quelle di prezzemolo, a queste quelle di alloro, e queste a quelle di olivo.

Lo studio di simili ornati è necessario non solo agli Architetti, ai Pittori, ed agli Statuarj, ma anche agli Incisori, agli Scarpellini, agli Intagliatori, ai Giojellieri, agli Argentieri, agli Ebanisti, ai Fabri, e a tutti quelli Artefici, che hanno bisogno di disegno. Utilissima perciò riuscirebbe a tutti gli Artisti una raccoltina di Ornati d' ogni specie, ben intesi, senza aver

più da ricorrere a tanti enormi zibaldoni di cianfrusaglie contrarie all'economia, e al buon gusto.

La varietà degli ornamenti però in una stessa composizione, non si deve portare all'eccesso. Essi Ornati sono accessorj all' Architettura, e perciò non debbono esser troppo sensibili, nè capaci di distrarre per lungo tempo l'attenzione dall' oggetto principale. Ciascuna modanatura non comporta, che due rappresentazioni diverse di Ornati, le quali vanno tagliate ugualmente profonde, formate dello stesso numero di parti, e quasi della stessa dimensione, affinchè si conservi un uguale, e non interrotto ombreggiamento da per tutto, e lo sguardo non sia troppo fortemente attratto in alcuna parte speciale.

Quando le modanature sono in un profilo della stessa forma, e grandezza, si debbono arricchire dello stesso genere di ornamenti. Così la figura del profilo è meglio compresa, e l' Artista eviterà la taccia di una minutezza puerile disonorevole a se, e svantaggiosa all' edificio. Ma siccome di rado le modanature sono di una stessa altezza in uno stesso profilo, perciò gli Ornati de' membri simili si possono va-

riare, affinchè quelle modanature ſieno più diſtinte.

È da oſſervarſi, che tutti gli ornamenti delle modanature ſi debbono diſporre regolarmente, e in perpendicolare corriſpondenza gli uni ſu gli altri, come alle tre colonne, che ſono in Campo Vaccino, e che ſi credono del Tempio di Giove Statore, dove i mezzi de' modiglioni, de' dentelli, degli ovoli, e degli altri Ornati, ſono tutti in una linea. Quanto è bella queſta regolare e diſtinta diſpoſizione? Ma di rado ſi vede altrove. Nella maggior parte de' monumenti antichi, e degli edificj di Roma, queſti Ornati ſono alla rinfuſa; il mezzo dell' ovolo corriſponde ora al taglio del dentello, ora al mezzo, ora all' intervallo, e lo ſteſſo diſordine è negli altri Ornati, mentre che fino i gambi de' fogliami debbono corriſpondere agli aſſi di tutti gli altri ornamenti, e de' membri, che ſono gli uni ſu gli altri. Le parti più larghe hanno ſempre da regolare le più picciole, onde tutti gli ornamenti del cornicione vanno regolati da' modiglioni, e diſpoſti in maniera, che uno di loro corriſponda all' aſſe della colonna, ed al mezzo de' prin-

cipali intervalli, come di archi, di porte, di fineſtre.

Sì fatti ornamenti debbono eſſere in maggior copia negli ordini delicati, che ne' ſodi, ma in quelli vogliono eſſere più piccioli, e meno rilevati; in queſti più grandi, più ſemplici, e più eſpreſſi. Anche nell' interiore degli edificj il rilievo deve eſſer meno, che nell' eſterno, e la ſteſſa regola è da oſſervarſi ſecondo la grandezza delle fabbriche.

## V.

### *Maniera di eſeguire gli ornamenti delle Modanature.*

RIGUARDO alla maniera di eſeguire tali Ornati è da prefiggerſi, che ſiccome nella Scultura il panneggiamento non è ſtimabile, ſe le ſue pieghe non ſono diſpoſte in maniera da indicare le parti, e le articolazioni del corpo, che cuoprono, per la ſemplice ragione, che le veſti non ſono che acceſſorie al corpo: così in Architettura gli ornamenti, che per quanto ſieno ſquiſiti, non ſono mai i principali oggetti della compoſizione, perdono tutto il lo-

ro pregio, ſe alterano, o confondono la forma, che arricchiſcono. Perciò tutti gli ornamenti delle modanature vanno tagliati nel ſolido, e non mai poſti ſu la ſuperficie di eſſe, altrimenti ne altererebbero la figura, e la proporzione. Il profilo perciò ſi deve prima compire liſcio, e poi adornare: ma le parti più prominenti degli ornati hanno da uguagliare la ſuperficie delle modanature da loro arricchite. Deveſi anche badare, che gli angoli ſalienti ſieno intatti di Scultura: e quivi ſi ſuole mettere delle foglie, il nervo delle quali formi l'angolo.

Il metodo degli Antichi Scultori nell' eſecuzione degli ornamenti Architettonici tendeva ad una perfetta rappreſentazione dell' oggetto da eſſi ſcelto per imitarlo. Così le caſtagne, e l' uova, delle quali l' ovolo è comunemente arricchito ne' monumenti antichi, ſono tagliate rotonde, e quaſi interamente ſtaccate; come parimente ſono i bacelli, e i pater nell' aſtragalo, e queſti ſono incavati nel ſolido del corpo a proporzione dell' aggetto della modanatura. All' incontro le foglie, le conchiglie, i fiori, che adornano il cavetto, la gola dritta, la gola roverſcia e il toro, ſono tenuti piani

a ſimilitudine delle coſe, che rappreſentano.

Nell' applicazione de' loro ornamenti gli Antichi oſſervarono di dare un conſiderabile rilievo a quelle modanature, che ſono da per loro ſteſſe goffe, come l'ovolo, l' aſtragalo, i quali per le inciſioni profonde de' loro ornati acquiſtano una ſtraordinaria leggerezza; ma nelle parti più eleganti, come nel cavetto, e nella gola dritta, impiegarono abbellimenti leggieri, che rappreſentaſſero bensì qualche coſa, ſenza però intaccar troppo nel ſolido. Gli ornamenti delle loro cornici furono arditamente eſpreſſi, affinchè ſi diſtingueſſero ben da lungi; ma quelli delle baſi, e de' piedeſtalli, eſſendo vicini all' occhio furono leggermente ſcolpiti per non indebolire la ſolidità, e per non farne ricettacoli di polvere, e d' immondezze.

I membri conveſſi, e ſalienti non richiedono ornati di gran rilievo, affinchè non divengano troppo peſanti. Il rilievo all' incontro fa bene ne' membri concavi.

Quando gli oggetti ſono vicini, ed eſpoſti ad una diligente iſpezione, ogni parte dell' ornamento deve eſſere eſpreſſa, e finita. Ma dove ſono molto elevati, il dettaglio deve eſſere toccato ſpiritoſamente con franchezza, tralaſciando

le picciole parti. Basta distinguere la forma generale, ed esprimere con forza le principali masse. Pochi, e forti colpi di una mano maestra fanno molto maggior effetto, che il più elaborato finimento di un imperito imitatore.

Quando le modanature sono situate in luoghi oscuri, e lontani dalla vista, debbono essere grandiose, e di materia candida. Se poi sono in luoghi angusti, vicini allo sguardo, e si è obbligato a mirarle da sotto in su, bisogna ingrandire l' altezza delle modanature piane, e distinguere gli aggetti delle modanature curve. Finalmente ne' luoghi liberi, ed aperti non vanno alterate.

In somma il numero, la scelta, la disposizione delle modanature, e de' loro ornamenti, insieme coll' aggiustatezza dell'esecuzione, tutto ha da concorrere a procurare un carattere distinto, e relativo all' espressione di ciascun ordine, che presiede nell' esteriore, o nell' interno de' varj edificj. Questo è, che costituisce l' importantissima arte di ben profilare.

Per ben profilare bisogna saper ben disegnare; sarebbe ben presuntuoso un Architetto, che disegnando a mano, pretendesse disegnare esattamente: dalla sua pigrizia non deriverebbero,

che disegni grossolani, e scorretti, che più grossolanamente, e più scorrettamente sarebbero eseguiti. Disegnando bene, si forniscono buoni modelli per l' esecuzione: ma affinchè l' esecuzione sia esatta, debbono gli Architetti fare scelta di buoni Artefici, e presiedere ai loro lavori, acciocchè sieno eseguiti con quella accuratezza, con cui sono stati disegnati.

Per fare poi una buona scelta di profili, non basta consultare nè i migliori libri, nè i migliori disegni; convien osservare attentamente le fabbriche stesse le più corrette, e riflettere, che un profilo, che fa bene in un luogo, non riesce sempre in un altro.

Alcuni degli odierni Architetti si ridono di queste regole. Ciechi ammiratori di Michelangelo, e prevenuti più dalla sua fortuna e dal suo nome, che dal suo merito, copiano indistintamente ogni sua bizzarria. Studiosi di Borromini, i di cui ornati fantastici si spacciano nella Calcografia Romana, come per promover la peste nell' Architettura, e incantati da strambotti di Bibiena, e di altri, che da Pittori, o da Stuccatori si son trasmutati in Architetti, compongono profili bisbetici, e mostruosi, senza arrossirsi di sostenere, che il gusto

Greco-Romano è pesante, duro, insipido, e per la sua vecchiaja cadaverico. Tartari!

## CAPITOLO VI.

### DELLE MISURE

LA misura comune a tutti gli Ordini è il modulo, che è il semi-diametro della colonna considerata nel suo imoscapo.

Il modulo si divide diversamente da varj Architetti; ora è generalmente diviso in 30. parti, che si chiamano minuti. Questa divisione è comunemente creduta la più semplice, la più accurata, e la più facile per determinare la grandezza fino de' più piccioli membri, e degli ornati.

Ma oltre al modulo, convien far uso ancora di un altro metodo di misura, che serve per ben proporzionare ogni sorta di sagome; e questo si chiama *Divisione per parti uguali*. Questa divisione consiste in dividere, per esempio, la colonna in 4. parti uguali, ed assegnarne una al cornicione. Si divide poi il cornicione, per esempio in 12. altre parti uguali, 4. delle quali si danno all' architrave, tre al fre-

gio, e 5. alla cornice; e così in appresso suddividendo, finchè si trovano le più picciole parti. Vitruvio, Palladio, Scamozzi, ed altri si sono serviti di questo metodo, il quale produce i seguenti vantaggi.

1° Avvezza la mente, e l' occhio a comprender meglio le dimensioni, ed i rapporti, che hanno fra loro i membri, laddove col modulo le relazioni sono troppo complicate, per essere immediatamente apprese, e tenute a memoria.

2° Non sempre si hanno i moduli di un edificio, perchè sarà privo di Ordini regolari; onde la divisione per parti uguali si rende necessaria.

3° Spesso accade di dover alterare qualche parte principale di un Ordine: in tal caso bisogna fare un modulo proporzionato rispetto a quello già stabilito per la colonna, per potervi adattare le misure cognite. La divisione per parti uguali toglie questo imbarazzo.

4° Sulla divisione delle parti uguali si adattano facilmente le misure particolari de' Paesi, dove si fabbrica, per renderle intelligibili agli Operaj, i quali non sempre capiscono i moduli.

5° Nell' adattare le misure particolari de'

Paeſi alle parti uguali, ſi tolgono facilmente le frazioni, che non ſi potrebbero togliere ai moduli.

In fatti torna aſſai bene in pratica, ſervirſi prima in qualunque compoſizione della diviſione per parti uguali, con evitar però le ſuddiviſioni troppo minute, ed imbarazzanti, e poi adattarvi quelle altre miſure, che ſi vogliono, come di moduli, di piedi, di palmi &c.

Meglio è però fare uſo nello ſteſſo tempo di tutti e due queſti metodi. Negli Ordini mettere le miſure di moduli, adattate a poche diviſioni di parti uguali; e dove non vi ſono Ordini, ſpiegar tutti i profili colla maggior ſemplicità per mezzo delle parti uguali.

In fine dell' ultima parte ſi troverà una tavola delle miſure, che ſono in uſo preſſo le Nazioni più colte. Si avverte frattanto, che quando nel corſo di queſt' opera ſi nomina piede, s' intende il Parigino.

## CAPITOLO VII.

### *Dell' Ordine Dorico*

IL carattere di queſt' Ordine è la ſodezza. Dunque la moltiplicità de' membri e degli or-

namenti non gli conviene; le cose sode e grandi debbono avere gran parti, e in conseguenza poche divisioni.

Questo è il più antico di tutti gli Ordini. Non già, che sia disceso dalle nuvole, come ha sognato il P. Villalpando, nè che Salomone lo abbia impiegato nel suo Palazzo, come Sturmio gratuitamente asserisce. Egli trae la sua origine da Doro Re di Acaja, il quale fu il primo a servirsene in un Tempio da lui eretto in Argo ad onore di Giunone circa un buon migliaja d' anni prima dell' Era volgare.

Siccome quest' Ordine è stato il primo ad essere inventato, è stato perciò soggetto a molte variazioni, e può distinguersi in tre differenti stati presso i Greci.

1° Da principio non ebbe regole fisse. L' altezza della sua colonna, compresovi il capitello, fu intorno ai 5. diametri, come si vede nelle antichità della Grecia, e nei Dorici di Pesto; e talvolta anche di 4. come si osserva in un antichissimo Tempio sussistente tuttavia a Corinto.

2° A tempi poi di Pericle, quattro secoli, e mezzo prima dell' Era volgare, fu fissata la sua proporzione a 6. Diametri, come si vede

nel Portico Dorico di Minerva in Atene. E questo secondo stato durò per tutto il tempo, che in Grecia fiorirono le Arti, e le Scienze, e la libertà.

3° Sotto gl' Imperadori Romani finalmente fu portata l' altezza della colonna Dorica a 7. Diametri, e fino a 7. $\frac{1}{2}$, come si scorge in que' monumenti fatti in Grecia sotto Augusto, e sotto Adriano. La storia di questi tre stati del Dorico si vedrà meglio fra breve.

Vitruvio non dà a quest' Ordine sempre la stessa altezza. Ne Tempj egli lo prescrive più basso, che ne' Teatri, a causa che in quelli deve regnare più maestà, ed in questi più eleganza. Palladio lo fa più alto sopra i piedestalli, che quando n' è senza, perchè la maggior elevazione diminuisce.

La maggior parte degli Architetti moderni, lo hanno costantemente fissato a 8. Diametri, 7. de' quali danno al fusto, mezzo al capitello, e mezz' altro alla base. Al cornicione poi hanno assegnato il quarto della colonna, cioè quattro moduli: hanno diviso poi questo cornicione in 8. parti; 2. sono per l' architrave, 3. pel fregio, e 3. per la cornice.

## I.

### *Base del Dorico.*

IN Grecia quest' Ordine è stato sempre usato senza base, nè Vitruvio gliene dà alcuna. Nè meno Palladio in teoria, ma in pratica gliel' ha sempre posta. Nel Teatro di Marcello, ove la colonna è di Diametri 7. $\frac{5}{6}$, al Tempio di Albano, che, secondo Chambrai, è di 7. $\frac{1}{2}$, alle Terme Diocleziane, che è di 8. Diametri, sono tutte colonne Doriche senza base. Non v' è in tutta l' Antichità altro esempio di base al Dorico, che nel Colosseo.

Niuno de' nostri Architetti avrebbe ora il coraggio di piantare una colonna qualunque senza base; se pure non è un Borromini, che osò tutto, e sottrasse le basi, a quelle sue colonne nell' esteriore del Collegio di Propaganda Fide; ma imitato in tante altre sue bizzarie, in ciò non ha avuto alcun seguace. I Signori Architetti dicono, che in niuna colonna per qualunque pretesto devesi mai dimenticare la base, la quale fortifica da piedi la colonna, ne aumenta la sodilità, e rende più sensibile il bell' effetto della diminuzione, e di quell' in-

cavo detto Cimbia, che è giù al naſcer di eſſa colonna.

Queſte ragioni ſono abbaſtanza plauſibili per ſottoporre alle colonne le loro baſi, nè il Dorico deve ordinariamente eſſerne privo. Ma non ſarebbe poi un gran peccato, che gli veniſſe ſoppreſſa in alcuni caſi, quando foſſe elevato ſopra qualche altro baſamento, che gli può fare ufficio di baſe, o qualora eſſa baſe riuſciſſe imbarazzante. È queſto forſe il motivo, per cui gli Antichi non la uſarono. Ai Greci ſi attribuiſce il gran guſto. Noi ci facciamo tanti loro ſcimiotti, e pure alla maeſtà del Dorico eglino ſtimarono, che non conveniſſe mai baſe.

Ma abbia queſt' Ordine la ſua baſe, e queſta ſia confacente alla ſua robuſta ſemplicità. La colonna Trajana, che pure è Dorica, nè ſomminiſtrerà il più ragionevole modello, e può uſarviſi ancora quella di Vignola.

## II.

Fusto

## ~~FREGIO~~ DORICO

LE ſcanalature delle colonne Doriche anti-

che ſono men profonde, che negli altri Ordini, nè ſono incavate ſemicircolari, ma d'un quarto di circolo. Non eccedono il numero di 20. e ſono sì vicine le une alle altre, che non vi reſta pianuzzo fra mezzo, ma un ſemplice filetto ſoggettiſſimo a romperſi. Perciò meglio è omettere tali ſtrie, e fare i fuſti belli liſci, ſpecialmente ne' luoghi ſoggetti agli urti. Se la ſcanalatura delle colonne ſi prende per un ornamento, come è l'opinione comune, biſogna dunque, quando s'impiegano le ſcanalature, che ſi richiami un accordo di ornati anche pel dado del piedeſtallo, pel fregio, e pel ſoffitto.

## III.

### CAPITELLO DORICO

Questo capitello è il più ſemplice di tutti, nè ammette altri ornamenti, che di qualche fiore nel ſuo collarino ſotto gli angoli dell'abaco, e talvolta può inciderſi anche l'orlo, e la cimaſa dell'abaco.

Quello del Teatro di Marcello ha tre regoletti ſopra al collarino; queſta ripetizione delle ſteſſe modanature è una monotonia di cattivo

gusto : è da preferirsi l' astragalo di Vignola, che è posto al di sotto dell' ovolo, e fa parte del fusto superiore della colonna.

## IV.

### CORNICIONE DORICO

È nel suo cornicione dove quest' Ordine spiega il suo più distinto carattere, e la sua maggior bellezza.

## V.

### ARCHITRAVE DORICO

IL suo architrave non deve esser diviso in più fasce, ma soltanto coronato di un regoletto, come si vede in quelli del Tempio di Minerva, nel Teatro di Marcello, di Vitruvio, di Serlio, di de l' Orme, in uno di Vignola, e nelle opere di Rafaello. La semplicità di quest' ordine così esige; e nel Portico di Minerva in Atene, non solo è liscio, ma è anche senza regoletto. Baldassar Peruzzi all' incontro nel

Palazzo Maſſimi in Roma ha diviſo queſto architrave in tre faſce, come è anche al Coloſſeo, e vi ha imitata la cornice Jonica.

## V I.

### FREGIO DORICO

Siccome queſt' Ordine è il più antico di tutti, perciò ritiene più di qualunque altro l'immagine della primitiva ſtruttura. Quindi il ſuo fregio è mirabilmente eſpreſſo con i triglifi rappreſentanti le teſte de' travi, che ſono a traverſo ſopra l' architrave. E poichè queſti triglifi ſono ſcanalati, come ſtriſciati da gocce di acqua, era ben neceſſario, che i cantieri, o ſieno puntoni, rappreſentati dai mutuli, foſſero ſcanalati anche eſſi per far vedere, che l' acqua ſcolando pel gocciolatojo ſtriſciaſſe per i mutuli, e indi per li triglifi, ne' quali terminaſſe in gocce.

Queſte gocce adunque non anderebbero eſpreſſe a guiſa di piccioli coni, o di piramidi troncate, ma come vere veriſſime gocce. Per lo ſteſſo motivo i canali de' triglifi ſi debbono incavare circolarmente, e non ad angoli, co-

me ordinariamente ſi fanno. Il ſolo dell' Orme ha praticata queſta ſemplicità, e rieſce bella.

Ecco come da una triviale operazione della natura ſi è ricavato un ornamento tanto piacevole, quanto eſpreſſivo.

Speſſo ſi trova nell' antico, che il regoletto dell' architrave riſalta al di ſopra delle gocce: ma con ciò ſi dà nel minuto, e nel confuſo.

L' intervallo fra due triglifi è la metopa. Gli Architetti ſi hanno fatta una legge rigoroſiſſima di far le metope perfettamente quadrate, e di far cadere i triglifi a piombo nel mezzo delle colonne. Due condizioni ſono queſte sì difficili a combinarſi, che o ſi è tralaſciato d' impiegare il Dorico, e ſi è fatto liſcio, ſoſtituendovi de' feſtoni, o ſi è alterata l' altezza del cornicione, o ſi è dato in gravi aſſurdi, e in diſperazioni.

Il primo imbarazzo è, quando ſi vuole in queſt' Ordine accoppiare le colonne. Allora per conſervare le metope quadrate, taluni hanno permeſſo, che le baſi, ed i capitelli delle vicine colonne ſi compenetrino. Moſtruoſità intollerabile, che pure è ſtata praticata negli angoli del cortile Farneſiano, e da Franceſco

Manſard nella facciata de' Minimi a Parigi, e nelle ſcuderie del Caſtello des Maiſons. Giacomo de Broſſes nella facciata di S. Gervais a Parigi, e al palazzo di Luxembourg, ha uſate indiſtintamente le metope quadrate, ed oblonghe, come hanno fatto tanti Italiani: cosa disdicevoliſſima. Ridicola poi è la finezza di Liberale Bruant, il quale nella facciata del Bureau des Marchands Drapiers ha raſtremato in giù il fuſto delle colonne, per così impiccolire le baſi, affinchè le ſue metope rieſcano quadrate. Luigi le Veau nel portico del cortile reale di Vincennes ha accreſciuta la colonna di un modulo. Tutti ripieghi aſſurdi.

Alcuni hanno fantaſticato de' riſalti ad imitazione d' un veſtigio di un ſepolcro preſſo a Terracina. Queſta è la maniera di rendere il difetto più viſibile in compagnia di altri nuovi; poichè così ſi accreſce l' irregolarità del fregio, e del ſoffitto, i triglifi divengono più diſtanti del dovere, convien richiamare riſalti per tutto l' edificio, ed i riſalti ſono un veleno dell' Architettura, e ſono peggiori quanto più ſporto avranno, onde nell' angolo rientrante ſi va a piegare un triglifo nel mezzo, come è nella Baſilica Vicentina del Palladio.

Fra tutti gli espedienti quello de' risalti è il peggiore, e il più universale. Altri non si sono curati, che i triglifi cadano a piombo all' asse delle colonne; ed alcuni han collocati i triglifi solamente ne' grandi intercolonnj, lasciando nel resto un gran risalto liscio.

Scamozzi propose questo problema, e sfidò tutto il Mondo Architettonico. Ei si credette di averlo perfettamente risoluto coll' innalzare il fregio circa un sesto di modulo: talvolta usò anche di mutilare la base, e di ridurla quasi tutta ad un plinto; in questa guisa, egli ha fatte le metope quadrate. Meno male. Che i triglifi sieno a piombo delle colonne, è conveniente alla solidità: ma che le metope sieno quadrate, qual ragione l' esige? E perchè questi travi traversi sostenenti il soffitto hanno da essere tra loro distanti appuntino, quanto è la loro altezza? Un poco più non sarebbe gran male, e le metope alquanto oblunghe non sarebbero difettose, che per que' rigoristi, che vogliono difficoltà, dove non è. Ma si vegga di appagarli.

Se tutto il malanno è nella base, si tolga via la base, la quale nel Dorico non è neces-

ſaria, e ſe il nodo non è ſciolto, ſarà certamente tagliato.

Il male però non naſce aſſolutamente dalle baſi; ma da certa ſpecie di baſe, che gli Architetti moderni hanno contro ogni convenienza applicata al Dorico. Se eglino ſi foſſero ſerviti della loro propria baſe, che noi gli abbiamo aſſegnata, e che eglino chiamano Toſcana, cui ſi potrà dare di aggetto ſino il $\frac{1}{12}$ di modulo, allora ſi conſerverebbero quaſi quaſi quadrate le metope nell'accoppiamento delle colonne. Se queſto non baſta, ſi può eſagerare, o il fregio, come ha fatto Inigo Jones nel ſuo gran progetto del Palazzo Reale Whithall, o tutto il cornicione, o anche la colonna, qualora la qualità dell' edificio lo comporti. Lo ſteſſo Jones nel preddetto ſuo Whithall, e Luigi le Veau nel cortile del Palazzo Reale di Vincennes hanno fatta di 17. moduli l'altezza della colonna, per conſeguire così un fregio più alto, e triglifi più diſtinti. Ma ſe il carattere grave dell' edificio non ſi accorda con tanta eleganza della colonna, meglio è alterar il cornicione, e il ſolo fregio, il che non dà faſtidio all' intera compoſizione, ed uſarvi la dovuta baſe.

Se il Peruzzi nel Palazzo Maſſimi, ed alla Farneſina, e ſe Rafaello nel Palazzo Cafarelli, ora Stoppani, entrambi amantiſſimi del Binato aveſſero uſati queſti mezzi, avrebbero potuto, come doveano, rappreſentare nella più eſatta diſtribuzione i triglifi, e le metope. Per mancanza di queſto ſpediente, ſono ſtati coſtretti omettere quel caratteriſtico ornamento. Rafaello ha di più negletto ſino la ripartizione del ſoffitto, che poteva beniſſimo accordare ſenza aſſoggettarlo alla eſattezza de' moduli.

È da avvertirſi però, che la metopa, acciocchè compariſca quadrata, non deve realmente eſſerlo, perchè la ſua larghezza ſempre ſi ſcopre intera ſenza diminuzione. Ma la ſua altezza viene ſcemata dall' aggetto del liſtello dell' architrave, che ne cuopre parte, come anche dall' elevazione dell' edificio ſteſſo, il quale quanto è più alto, più piccole fa comparire le ſue parti ſuperiori. Onde convien ſempre rialzare il fregio circa un ſeſto di modulo, che è quanto l' aggetto dell' architrave.

Il 2° Imbarazzo riguardo all' accurata diſtribuzione de' triglifi, e delle metope, è negli angoli rientranti, e ſalienti, come anche ne' piccioli riſalti. *In* queſti angoli ſi preſenta l' al-

ternativa di due inconvenienti, o di piegare un triglifo, o di unire insieme due metope senza alcun triglifo fra mezzo. Di due difetti bisogna sempre evitare il peggiore, che è il primo. Nell' angolo rientrante, non si deve certamente impiegare un triglifo. Come mai la testa di un trave può rendersi pieghevole? Negli angoli salienti poi Vitruvio insegna, che si collochi un triglifo nell' angolo degli edificj, ed in fatti l' antichità ne somministra gli esempj, come nel Portico di Minerva, ne' Tempj di Marte, di Teseo in Atene, nel Tempio di Ercole a Cori, e ne' Dorici di Pesto. In verità la natural costruzione del tetto ci fa vedere la naturalezza del triglifo nell' angolo, perchè allora la larghezza del triglifo era assai grande, ed il ristringimento della colonna anche maggiore di quello, che poscia ingentilendosi l' Architettura si è praticato. Ma da che la colonna nella sua parte superiore è molto più larga del triglifo, volendolo praticare nell' angolo, e fare, che vada sopra la colonna, bisogna ricorrere a varj spedienti tutti difettosi. 1° Col rastremare la colonna eccessivamente il triglifo siasi largo quanto si voglia, non anderà mai a piombo di essa colonna. Col ristrin-

gere l'ultimo intercolonnio, quanto il mezzo del triglifo si allontana dall' asse della colonna, si dà in un inconveniente, che ne produce degli altri maggiori. Dunque il minor male è far comparire nell' angolo una semimetopa, come si vede nell' antichità Romane, e come si pratica comunemente da' moderni.

Il 3° imbarazzo finalmente è ne' ristalli. Palladio più d' ogni altro vi è riuscito bene, col fare sempre le due metope quadrate ne' lati del ristallo. Si vede di più un esempio anche in un antico sepolcro verso Terracina riportato, ed osservato da Chambray.

Queste metope si sogliono spesso ornare di sculture, le quali debbono esser sempre convenienti alla qualità, ed al destino dell' edificio. Questo però non basta. Richiedesi in oltre, che sieno bene scelte, affinchè trovino sufficiente luogo in sì piccioli compartimenti, nè comparischano come rappresentate in miniatura, la quale produce sempre un' idea di picciolezza. Perciò spade, archi, corazze, faretre, scudi, lance, ed altri consimili arnesi, sono molto improprj. Vogliono essere ordigni di mediocre dimensione, come elmi, ghirlande, colombette. Di più, si debbono evitare le figure affettate,

e inſipide, come ſtelle, corone, cordoni, mitre &c.

Si eviti parimenti nelle metope la troppa varietà degli ornati, per non diſtruggere l' unità della compoſizione, e per non confundere la viſta colle picciole, e varie parti. Onde il meglio è di non introdurre più di due, o di tre differenti rappreſentazioni, conſiſtenti in due, o tre ſoggetti ſemplici. Queſte diverſe metope, vanno diſpoſte alternativamente, ma nel tempo ſteſſo con euritmia, coſicchè nel mezzo di una facciata il triglifo ſia fiancheggiato da due metope uniformi.

È da oſſervarſi ancora, che gli ornamenti della metope non ſieno molto più aggettati de' triglifi. Gli antichi non mai, o di rado diedero a qualunque ornamento più aggetto del bordo, in cui era rinchiuſo, come appariſce da quei grazioſi frammenti di Villa Medici, e da molti altri, che ſono in Roma.

Quando però concorrono due ſemi-metope nell' angolo ſaliente, giova laſciarle liſce, affinchè il baſſo rilievo non compariſca piegato, ed affinchè non alteri l' appiombo, che il fregio deve avere coll' architrave, e colla colonna.

# VII.

## CORNICE DORICA.

Si possono distinguere tre specie di cornici Doriche; la prima è liscia senza mutuli, come è praticata da de l' Orme, da Serlio, da Cattaneo, da Palladio, e come si osserva nel Colosseo.

La seconda è con dentelli, come si vede nel Teatro di Marcello, nelle Terme Diocleziane, e come è stato eseguito da Scamozzi, e in una del Vignola.

La terza è con mutuli secondo i precetti di Vitruvio, imitato dall' Alberti, e dal Vignola; e come si vede in due frammenti riportati dal Serlio. Questa ultima specie è la più conveniente a quest' Ordine, perchè i mutuli formano una parte essenziale di ciascun Ordine, ma specialmente del Dorico, cui danno una divisione grande, e maestosa, ed appariscono come sostegno della cornice, la quale avrebbe il difetto di esser troppo aggettata, qualora fosse senza modiglioni.

Nelle piante poligone si debbono in questa cornice sopprimere i mutuli, perchè i soffitti

di essi mutuli formerebbero negli angoli figure irregolari, assai spiacevoli. Per la stessa ragione detti mutuli vanno soppressi nelle figure concave di picciola dimensione, e dovunque occorrono differenti angoli, e risalti; poichè è estremamente difficile, e talvolta impossibile, che ivi i mutuli non si compenetrino l' un l' altro. Ma ancorchè manchino i mutuli, debbonsi però far sempre nel soffitto i compartimenti delle gocce, i quali saranno più stretti, tanto da poter comprendere tre o quattro gocce, come al Teatro di Marcello; poichè la cornice senza mutuli deve avere meno projezione. Nelle piante curve la projezione de' mutuli deve essere, come si è prescritto.

Riguardo agli ornamenti del soffitto della cornice Dorica è d' avvertirsi, che vanno scolpiti nel solido della corona, ma non richiedono però un' incisione troppo profonda; basta che sia di due minuti, e la loro projezione non ha da eccedere il livello di essa corona. Si eviti, come si è detto, l' inclinazione avanti de' soffitti, tanto usata dagli antichi, e da' nostri moderni, senza ragione e con cattivo effetto, quantunque sia naturale.

## VIII.

### *Storia del Dorico.*

Per aver un' idea del progreſſo dell' Ordine Dorico ſi oſſervi 1°, che nel ſuo primo ſtato preſſo i Greci uno de' più antichi Dorici è quello, che ancora ſi vede in un luogo detto Thoricion 30. miglia lungi d' Atene, in cui le colonne, che hanno meno di 5. Diametri di altezza, ſono liſce, come probabilmente dovevano eſſere le prime, perchè le colonne traggono la loro origine dagli alberi, i quali non preſentano niente da dar l' idea della ſcanalatura lungo i loro tronchi. L' abaco del capitello ha eſattamente la ſteſſa larghezza dell' imoſcapo della colonna. L' ovolo non è tagliato in rotondo, come poſcia i Greci han fatto nel perfezionare il Dorico, ma ſolamente a faccette, ed è ſeparato dal collarino con tre piccioli cavetti. Queſta ultima parte del capitello è ornata di ſcanalature aſſai piane. Il collarino poſa ſul fuſto della colonna, ſenza eſſerne ſeparato da un aſtragalo. Tutti i Dorici, che ſi trovano in Grecia, ſono privi di aſtragalo, il quale avrebbe raccorciato il fuſto già troppo

corto. Onde sembra, che questo ornamento sia nato coll' Ordine Jonico, al quale i Greci mettevano un astragalo; e forse i Romani furono i primi ad applicarlo al Dorico.

Nel Tempio di Apollo a Delos le colonne Doriche sono di una proporzione più elegante di quelle del Tempio Thoricion. Queste sono quasi di 6. diametri di altezza; sono anche lisce, ma da piede e da cima hanno, come accennate, 20. scanalature assai piane, che non continuano pel fusto, ed altrettante ve ne sono al collarino del capitello, come si veggono anche nelle colonne Antonina, e Trajana. In questo Dorico la rastremazione delle colonne è minore, che in quelle di Thoricion. Il capitello è più ricercato, perchè il suo abaco ha più aggetto, ed il suo ovolo, benchè piano nel suo profilo, non è semplici faccette. Questo capitello, come l' antecedente, ha al di sopra tre piccioli cavetti separati l' uno dall' altro da tre piccioli filetti.

Sembra dunque, che i Greci avessero posti da principio al disopra delle loro colonne alcuni pezzi quadrati di legno, o di pietra, che formavano de' capitelli grezzi, assai brutti; che poi avessero tagliata quella parte del capitello

che ſi chiama abaco a facce; idea la più ſemplice, che perfezionarono col tempo; finalmente, che eſſendo il capitello nella ſua origine diſtaccato dalla colonna, e lavorato a parte, imaginaſſero per ornarlo ſcanalare il collarino, indi il baſſo della colonna, e finalmente tutto il fuſto, come ſi vede generalmente ne' monumenti di Grecia.

Le ruine del Tempio di Corinto fanno qualche oſtacolo a queſta Storia dell' Architettura. Quivi il Dorico è della più corta proporzione, che finora ſiaſi trovata: le ſue colonne non arrivano ad avere 4. Diametri di altezza; onde dovrebbero eſſere di un' antichità anteriore alle precedenti. Ma queſte ſono ſcanalate, ed il loro abaco è molto più ritondato; le quali coſe contradicono la loro anteriore antichità.

Onde per fiſſare a un di preſſo il tempo, nel quale un edificio, di cui ſi veggono le ruine, ſia ſtato coſtruito, non baſta reſtringerſi ad eſaminare la proporzione generale delle ſue colonne, ma conviene riguardare ancora la loro raſtremazione, la forma del loro capitello, la particolarità de' loro profili, e quelle del cornicione. Sicchè di queſto Tempio altro di ve-

rifimile non fi può dire, fe non che fia ftato coftruito prima del fecolo di Pericle, cioè prima che l' altezza del Dorico foffe giunta a 6. diametri.

II° Il Dorico del fecondo ftato è quello del fecolo di Pericle, quando tutte le belle Arti fiorirono in Grecia più, che in qualunque altro tempo.

Il Tempio Dorico di Tefeo, che fu fabbricato in Atene circa 10. anni dopo la battaglia di Maratona, ha le fue colonne fcanalate alte 6. diametri. Il cornicione è $\frac{1}{3}$ della colonna. L' architrave è molto alto, come doveva effere in quefto monumento antichiffimo; perchè effendo quel pezzo deftinato nella fua origine a foftenere gli altri, fu fatto altiffimo, quando s' imitò in marmo, o in pietra. I triglifi fono larghi la metà della grandezza della colonna, e alti $\frac{3}{4}$; fono negli angoli dell' edificio, e in confeguenza non fono a piombo della colonna. Le metope fono quadrate. I mutuli fono baffi, inclinati avanti, e fono in mezzo alle metope.

Il frontefpizio è baffo più di quello, che infegna Vitruvio.

In quefto monumento la lunghezza è più del doppio della fua larghezza: il corpo del Tem-

pio, o ſia la Cella, è circondato da un portico, che gira intorno; i portici delle ale ſono più ſtretti, quello della facciata è un poco più largo, e quello di dietro ancora più. Nel davanti il portico è doppio, e vi ſi entra per una ſola porta larghiſſima; l' interiore forma un parallelogrammo lungo più di due volte e mezzo la ſua larghezza. Queſto interiore non è decorato di pilaſtri, ed all' eſteriore non ve ne ſono, che quattro ſituati ai quattro angoli, e niuno corriſponde incontro alle colonne. Queſta licenza proveniva dalla lodevole pratica, che gli antichi avevano di ſpaziar poco le loro colonne. I predetti pilaſtri non hanno un diametro uguale a quello delle colonne, nè un capitello uniforme.

Il ſoffitto di queſt' edificio è bello, e ſemplice. I travi di marmo corriſpondono colla loro direzione orizzontale a ciaſcun triglifo, e ſoſtengono delle tavole ciaſcuna traforata di 4. buchi, ed ogni buco era coperto al di ſopra del Tempio da un piccolo pezzo di marmo quadrato, che ſi poteva levare, e rimettere. Queſta diſpoſizione ſingolare era forſe uſitata, e ſtimata nella Grecia, ed era ſimile alla copertura del

Tempio di Giove ad Olimpia, ove i piccioli pezzi di marmo erano tagliati in forma di tegola, invenzione baſſa di Naſſo.

Nel Tempio di Minerva in Atene le colonne ſono ſcanalate, ed alte 6. diametri. L'abaco del capitello è ſenza gola roveſcia; poichè queſta modanatura ſarebbe divenuta meſchina in un' ordinanza così maſchia, come quella di queſto Tempio, che era elevato nel mezzo della Rocca d' Atene, e in conſeguenza ſcoperto da tutte le parti. Il cornicione è dei più bei profili rimaſtici dell' antichità, i membri ſon grandi, e i profili compoſti di poche parti affinchè il loro effetto generale, non eſſendo diſtratto dalle picciole modanature, colpiſſe più fortemente gli ſpettatori. L'architrave, e il fregio preſi inſieme ſotto il gocciolatojo hanno $\frac{1}{4}$ dell' altezza della colonna.

La faccia del triglifo è eſattamente a piombo di quella dell' architrave: regola ſeguitata ſempre da' Greci fino al tempo di Auguſto, e allora l' abbandonarono inſieme co' Romani, facendo ſtrapiombare la faccia del triglifo ſopra l' architrave. L'architrave, e il fregio preſi dalla faccia del triglifo ſono molto a ſtrapiombo ſu l' alto della colonna; il che ſi oſſerva

generalmente in tutti i monumenti della Grecia. In questo i triglifi sono larghi poco meno del semi-diametro della colonna, e la loro altezza è quasi $\frac{3}{4}$ di questo diametro. Le metope sono ornate di figure di uomini, che combattono contro i Centauri, e sono alte 4. piedi, 2. pol., 6. lin., e larghe 4. piedi, 4. lin. affinchè per l' aggetto dalla banda dell' architrave comparissero quadrate. Il gocciolatojo è altissimo, e di un grand' effetto. I mutuli son bassi, e inclinati, come prescrive Vitruvio, e come hanno praticato Palladio, e Vignola.

Il frontone non ha mutuli sotto il gocciolatojo. In ciascuno de' suoi angoli è una testa di lione per lo scolo delle acque.

All' altezza del gocciolatojo si vede l' estremità di uno de' suoi travi di marmo, che componevano il soffitto, come nel Tempio di Teseo al di sopra del triglifo è incontro al mutulo.

Non si sa comprender la ragione, per cui gli antichi mettessero de' mutuli al di sopra del mezzo delle metope, come si vede in tutti i Dorici della Grecia, e come insegna Vitruvio.

È anche osservabile in questo Tempio, che dietro le colonne della facciata sono due sca-

lini, che ſoſtengono le colonne del ſecondo portico; il piede di queſte ultime è per queſta ragione più elevato di quello delle prime: la parte ſuperiore del loro capitello è anche più elevata, benchè il loro diametro, e la loro altezza ſieno minori.

III° Il terzo ſtato dell' Ordine Dorico preſſo i Greci ſi può oſſervare nel Tempio eretto in Atene in onore di Minerva, e di Auguſto. Queſto Dorico è di una proporzione più elegante, poichè l'altezza della colonna è di circa 7. diametri, ed ha meno raſtremazione, che ne' Dorici precedenti. Il ſuo capitello è di un' altra forma, ha l'abaco molto più tondeggiato, ed ha tre bacchette tra l'ovolo, ed il fuſto, mentre in quello di Minerva vi ſono 4. piccioli cavetti. Il cornicione non ha tanta altezza rapporto alla colonna, non è tanto a ſtrapiombo ſull' alto del ſuo fuſto; la ſua cornice ha un aggetto molto più conſiderabile, ed è caricata di un maggior numero di modanature. Il triglifo ha meno rilievo ſopra il fregio, e la ſua faccia, in vece di cadere a piombo dell' architrave, ne ſtrapiomba. L' ovolo roveſcio, o ſia becco di civetta, che corona queſto cornicione, è una modanatura più conveniente ad una decorazione

di legname, che ad una fabbrica di marmo. Il frontefpizio è anche più elevato. In fomma il Dorico del fecondo ftato, come fi è vifto in quello di Minerva, e di Tefeo, è più bello, e più mafchio di quefto del terzo ftato.

Ma ficcome quefto monumento è il folo di tal genere, che fi trova in Atene, non fi può fapere precifamente, fe i Greci foffero ftati i primi a fare quefto cangiamento nei loro Dorici, o fe i Romani già verfati nell' Architettura in tempo di Augufto aveffero cambiato l' Ordine Dorico de' Greci, ed aveffero voluto, che i monumenti, che fi coftruivano nella Grecia, foffero fecondo le loro proprie regole.

È certo, che i Dorici Romani variarono ancora più, e forfe più fvantaggiofamente da quelli del fecolo di Pericle. Vitruvio vuole che la colonna di queft' Ordine abbia 7. diametri di altezza, fa l' architrave baffo contro l' origine, e la forza di quefto membro. Il fuo fregio è troppo alto a fpefe dell' architrave, e la fua cornice ha troppe modanature, e perciò incapace di fare un grande effetto nell' efecuzione. In fatti di rado fi efeguifce queft' Ordine, fecondo i precetti di queft' Autore, il quale per al-

tro asserisce d'essersi condotto su le tracce de' Greci.

Il Dorico del Teatro di Marcello ha consimili inconvenienti nel suo cornicione, ed è generalmente composto di troppe modanature. I suoi dentelli sono un contrasenso manifesto, e la sua colonna è anche più svelta di quella di Vitruvio, perchè è alta quasi 8. diametri, come lo sono quelle di S. Pietro in Vincula. È osservabile, che queste ultime sono striate, come le Greche; il loro abaco non è coronato di gola rovescia, ed il capitello non ha collarino, nè astragalo al di sotto. Onde esse hanno molta analogia co' Dorici della Grecia, e provano chiaramente il passaggio della loro Architettura in Italia, come si osserva in altri capitelli di questa specie nei contorni di Roma, e di Napoli.

Questi diversi paralleli degli Ordini Dorici eseguiti in Atene nel tempo di Pericle con quelli fatti nel tempo di Augusto nella stessa Città, e particolarmente in Roma, mostrano, che i Romani aumentarono considerabilmente l' altezza della colonna Dorica, e in sequela di questo sistema posero più modanature ai loro capitelli, ed ai loro cornicioni. Ma questi can-

giamenti ſon ſempre vantaggioſi? Se ne può fare una giuſta modificazione, e poſſono avere il loro buon uſo.

Quaſi tutti i cornicioni Dorici della Grecia ſono alti più di $\frac{1}{4}$ della colonna; l' architrave, che è il ſoggetto principale, è più alto del fregio; la cornice è baſſiſſima, e con poche modanature, fra le quali ſpicca un gran gocciolatojo.

I Romani conſervarono la proporzione generale del cornicione, ma variarono quelle delle parti, e l' architrave ne divenne la minore. Queſto guſto è ſtato ſeguitato dai moderni.

Quindi ſi può dedurre, che i Greci collocarono le parti coſtituenti il tetto ſecondo la poſizione naturale, cioè la più forte ſotto la più leggiera. I Romani all' incontro ſcoſtandoſi dalla ſemplice natura, ſituarono le parti del cornicione con maggior eleganza; poichè ſebbene l' architrave ſia men alto, è però compoſto di una, o di due parti, mentre la cornice è compoſta di molti piccioli membri.

# CAPITOLO IX.

## *Dell' Ordine Jonico*

Quest' Ordine trae il suo nome, e la sua origine dalla Jonia Provincia dell' Asia minore, dove i Greci l' usarono la prima volta per ornare un Tempio consacrato a Diana.

Da principio l' altezza di questa colonna non fu, che di 8. diametri, prendendo, al dire di Vitruvio, la proporzione della donna, come nel Dorico si erano prese quelle dell' uomo. Crebbe poi quest' altezza a diametri 8. $\frac{1}{2}$, ed i Romani finalmente la portarono a 9. come ora è rimasta fissata.

Nel Tempio di Erittea in Atene la colonna Jonica è alta 9. $\frac{1}{4}$, non ostante, che la base sia senza plinto. Questa altezza però varia nelle diverse facce del predetto Tempio a causa della diversa larghezza de' suoi intercolonnj. Perciò il Perrault ha aumentato il Corintio di un modulo, perchè vi ha accoppiate le colonne.

# I.

## BASE JONICA

Vitruvio assegna a quest' Ordine una base, che è tutta al rovescio di quella, che dovrebbe essere, perchè la parte più grande, e la più projetta, la quale secondo ogni natural principio dovrebbe essere in giù, si trova al di sopra sostenuta da due scozie divise da un astragalo. Ne' monumenti Romani non si è finora trovato vestigio alcuno di sì brutta base. Se ne sono veduti in Grecia due esempj nel Tempio di Minerva Polias a Priene oggi detta Palazia, ed in quello di Apollo Didimeo presso a Mileto. Ma per maggior disgrazia alcuni moderni interamente all' oscuro di questi due esempj, e forse anche di Vitruvio poco seguaci, l' hanno posta in pubblico fino anco nel Portico Vaticano.

I Greci però aveano una base Jonica regolare, quantunque non molto leggiadra. Nel Tempio Jonico di Minerva in Atene la base consiste in un toro con una scozia, sopra cui sono cinque bastoncini, che vanno a poco a poco sporgendo, e poi in su si ristringono.

La base attica, che per la sua bellezza è stata prodigata a tutti gli Ordini, è quella che più conviene a quest' Ordine medio, perchè ella è più composta della base Dorica, e più semplice della Corintia.

I Greci erano sì scrupolosi a piantar le colonne immediatamente sul pavimento, che non usarono mai plinto sotto la base Jonica. Se ne vede anche un esempio nel Portico della Concordia. E noi non ci saziamo mai di affastellare piedestalli, zoccoli, e plinti, gli uni su gli altri, per ergervi poi sopra una meschina colonnetta, che pare, che vi traballi.

## II.

### FUSTO JONICO

Al fusto di quest' Ordine si prescrivono da 24. fino a 30. scanalature. In Grecia si veggono parecchie colonne Joniche scanalate, come ne' Tempj di Bacco a Teos, di Minerva Polias a Priene, di Apollo Didimeo presso a Mileto. Roma non ne dà altro esempio, che nel Tempio della Fortuna Virile, e quivi le scanalature non sono, che 20.; il loro incavo è

ſemicircolare, e da piede fin ad $\frac{1}{3}$ dell' altezza ſono piene con ornamento a foggia di corde, o di baſtoncini, affinchè i pianetti, che ſono fra ſtria e ſtria, reſtino più fortificati, nè così eſpoſti a frangerſi negli angoli. Sembra dunque, che quando le colonne ſono in alto, e fuori di portata d' eſſere urtate, tal riempimento non ſia neceſſario: pare in fatti poco naturale, ed affettato.

## III.

### CAPITELLO JONICO

Questo capitello è diſtinto in tre ſpecie; uno antico, e due moderni.

1° L' antico è formato di due piumacci, o cuſcini paralleli, ciaſcun legato in mezzo con una cintura, formanti due facce ornate di volute.

Un tal capitello ha un grande inconveniente, ed è, che le colonne angolari di un colonnato riguardate di fianco preſentano un aſpetto differente da quello che moſtrano, quando ſon riguardate di faccia. Per evitare queſto difetto, uſarono gli antichi nelle colonne angolari i cuſcinetti non paralleli, ma riuniti all'

angolo interno, ed all' angolo esteriore posero una voluta sbiecata. Così in Atene nel tempio di Minerva creduta Poliade, e nel tempio di Bacco a Teos, ed in Roma in quello della Fortuna Virile. Ma nel tempio della Concordia fu preso un altro partito, e fu di fare ai quattro angoli del capitello ciascuna voluta disgiunta, in modo che si vedessero da tutti i lati ugualmente. In Roma si veggono parecchi frammenti di sì fatto capitello, esistenti ancora in Villa Majeri, in S. Clemente, e altrove.

2° Sembra, che in questi due ripieghi usati dagli antichi per riparare all' inconveniente del loro capitello Jonico, ch' era per altro semplice e naturale, abbiano somministrato allo Scamozzi l' idea di migliorare questo capitello. Egli è stato il primo tra moderni a togliergli quei cuscini, ed a far quattro facce uguali disposte diagonalmente, e tutte quattro con volute vote ornate elegantemente con un filetto. Questo è uno de' capitelli Jonici moderni. Uno dei migliori esempj di tal capitello è dentro la Chiesa di S. Ignazio in Roma.

È da osservarsi in questo capitello Scamozziano, che le volute nascono dall' ovolo, come da un vaso. Questa maniera ignota agli

antichi, i quali hanno tratte ſempre le volute da ſotto l' abaco, eccettuato però nell' Ordine compoſito, ha un vantaggio, e un difetto. Il vantaggio è, che queſto capitello col ſuo abaco incavato rieſce più grande dell' antico, il quale in verità era un poco meſchinello. Scamozzi però avrebbe fatto meglio ad ingrandire ancora un poco di più queſto abaco.

Il difetto poi conſiſte in quel vuoto, che reſta ſotto l' abaco, il quale ſembra perciò ſenza ſoſtegno. Si può facilmente evitare queſto difetto col porre ſopra l' ovolo un fiore con varj fogliami diſpoſti con leggiadria.

3° Finalmente l' altro capitello moderno, di cui l' invenzione ſi attribuiſce a Michelangelo, conſiſte in avere i due piumacci vuoti, a guiſa di cartocci, o di campane, con due facce ſull' idea dell' antico, in un abaco incavato con vuota gravezza, con due teſtoni ſoſpeſi agli occhi delle volute, e con quattro maſcheroni. Il tutto viene ſeparato da un aſtragalo o collarino, onde l' altezza totale è $\frac{2}{3}$ di diametro. Queſto capitello ha il difetto dell' antico, ed è inoltre men naturale, e più peſante.

I piumacci, e le volute del capitello Jonico, non è veriſimile, che rappreſentino ricci, e

buccoli di chiome donnesche; ma bensì cortecce staccate dalla cima del tronco, le quali seccandosi si sono avvolte, e incartocciate. Così gli ovoli rappresentano l' orlo dello stesso tronco, ove la corteccia si è in quà e in là gonfiata. Quale sia dunque di questi tre capitelli il più naturale, il più vago, e il più conveniente, è facile a conoscersi; e sembra che ognuno accorderà la preminenza a quello dello Scamozzi.

Si può nondimeno far uso di ciascuno di questi tre capitelli, secondo le varie circostanze, nelle quali l' Architetto si trova. Del primo nelle facciate piane, e senza risalti; del secondo, dove l' edificio richiede del vuoto, e del terzo nelle fabbriche gravi.

È per altro visibile, che il capitello Jonico, e specialmente l' antico, non è che il Dorico coll' aggiunta delle volute.

Per la delineazione della voluta, il metodo più facile, e più esatto è quello del Vignola, corretto da Daviler. Quello di Goldman ha il suo pregio per l' esattezza, ma è più fastidioso nella esecuzione.

# IV.

## ARCHITRAVE JONICO

Questo architrave si trova in quasi tutti i monumenti, e negli Autori di Architettura in tre fasce. Nel Tempio di Minerva in Atene però non ha alcuna divisione, ed è solamente coronato da un regoletto. Ma siccome il Dorico ha una sola fascia, l' Jonico avrebbe da averne due, e tre serbarne al Corintio. Vi sarebbe così una giusta progressione secondo i caratteri degli Ordini.

# V.

## FREGIO JONICO

È indifferente, che questo fregio sia liscio, o adornato di sculture. Ma non è indifferente ricordarsi dell' indole di quest' Ordine, che sta in mezzo alla robusta semplicità del Dorico, e alla sontuosa gentilezza del Corintio: onde i suoi ornati e nel numero, e nella qualità debbono corrispondere al suo carattere medio.

# VI.

## CORNICE JONICA

PERCIO' non si debbono ammettere nella cornice Jonica dentelli, come ornamenti troppo minuti, benchè tutti gli Architetti seguendo l' autorità di Vitruvio, e dei più decantati esempj dell' antichità li abbiano definiti per segni caratteristici di quest' Ordine.

Da questa universal pratica si sono scostati solamente Palladio, Scamozzi, e Vignola, i quali in vece di dentelli hanno applicati all' Jonico modiglioni senz' altra autorità, che l' esempio della Concordia, la di cui cornice con dentelli, e con modiglioni merita dell' ammirazione, benchè il resto dell' Ordine non sia molto regolare. Nel prementovato Tempio di Minerva in Atene la cornice poi è tutta liscia.

È chiaro, che i dentelli, se mai sono servibili, si debbono riservare per il Corintio, ed usare i modiglioni per l' Jonico, affinchè la delicatezza delle parti sia corrispondente alla delicatezza del tutto.

Chi non ha coraggio di resistere al pregiudizio, e vuole usar dentelli, deve avvertire,

che la lor parte ſuperiore fra gl' intervalli ſia incavata alquanto più in ſu del filetto di fronte: il che produce un' ombra forte, che li rende più diſtinti, ſpecialmente nell' interno degli edificj, dove il lume ſuole eſſere poco, ed inuguale.

Le Roſe della corona non debbono aggettare in fuori della ſua ſuperficie orizzontale, nè ſi hanno da variar molto, come nel Tempio Vaticano, per non offendere l'unità della compoſizione, e per non confonder la viſta.

Perciò gli ornamenti de' modiglioni hanno da eſſere ſimili, o al più di due generi; maggior varietà produrrebbe confuſione, e moſtrerebbe intemperanza, e minuzia della mente dell' Architetto. Deveſi in ſomma diſporre ogni ornato regolarmente, e in maniera che poſſa ciaſcuno dominare nei ſiti, ove ſtà, affinchè ſe ne poſſa conſiderare la ſtruttura, ſenza eſſere fraſtornato dalla interruzione di altri differenti ornati.

I caſſettoni tra i modiglioni debbono eſſere quadrati, e i loro bordi intorno a tutti i lati debbono eſſer conſimili. Gli ſteſſi precetti convengono al ſoffitto Corintio, nel quale Vignola

ha negletta questa parte di ornato con farvi i cassettoni bislunghi.

## CAPITOLO X.

### *Dell' Ordine Corintio*

Ecco l' Ordine, in cui si è sfoggiata la delicatezza, l' eleganza, la sontuosità colle più nobili grazie. I Greci dopo di aver condotta l' Architettura regolare alla robusta semplicità del Dorico, dopo averla portata alla gentilezza dell' Jonico, la inalzarono finalmente nel Corintio a tale splendore, che più in là non si è finora potuto, e forse giammai non si potrà elevare.

Il P. Villalpando sempre pietoso nelle sue origini s' immaginò, e sel credette, che Dio avesse rivelato quest' Ordine a Salomone, e che i Greci l' avessero preso dal Tempio di Gerusalemme.

L' altezza della colonna Corintia è ora fissata a 10. diametri, quantunque i monumenti, e gli Autori sieno in ciò, come in tutto altro, varianti, essendovi alcuni, che le ne danno quasi 10. $\frac{1}{2}$, altri appena 9. ed alla Tor-

re di Cerefte in Atene non è che di diametri 8. $\frac{1}{4}$, ma è però fenza bafe.

## I.

### BASE CORINTIA

LA bafe ufitata a queft' Ordine, come quella che fi vede nel Panteon, non è feliciffima per quella ripetizione dell' aftragalo contiguo fra due cavetti, o fcozie; effa rimane troppo confufa, troppo delicata, e foggetta a romperfi ad ogni minimo urto, e pofta in alto e in lontananza non fe ne diftinguono più le parti. Deve effervi una tranfizione infenfibile da i membri forti ai medj, e da quefti ai delicati. Onde la leggerezza nell' Ordine deve effere piuttofto verfo la cima, che verfo la bafe. Meglio è perciò ufarvi la bafe attica, arricchita di un aftragalo fopra ciafcun toro, come fe ne veggono parecchi efempj antichi, e come l' hanno fatta Palladio, e Scamozzi.

Anche in queft' Ordine fi veggono bafi fenza plinto, come fono quelle nei Tempj di

Vesta a Roma, ed a Tivoli, e nel monumento Coragico di Lisicrate in Atene, chiamato volgarmente la Lanterna di Demostene. Anzi nella Torre ottagona di Andronico Cereste in Atene le colonne Corintie sono affatto senza base, perchè sono sopra un basamento di alquanti scalini. Nel Colosseo il terzo ordine, che è di colonne Corintie, ha la base Toscana di Vitruvio; il quarto ordine poi, che è di pilastri Corintj, ha la base attica con un plinto alto quasi un diametro. Sembra, che siasi sempre in quella mole Colossale diretta la mira agli effetti dell' ottica, cioè a far comparire distintamente i membri a misura, che più s' inalzavano. Perciò al terz' Ordine quella base Toscana, e perciò al quarto quella base è attica, la quale sotto la colonna del terz' Ordine non si sarebbe resa ben visibile; ma ben vi spicca distintamente sotto il pilastro, benchè nella suprema altezza.

## II.

### FUSTO CORINTIO

SE le scanalature si hanno per ornamenti, dovrebbero certo riserbarsi per li fusti Corin-

tj. Ma non mai imitare però quelle di S. Agnese fuori delle mura di Roma, ove si veggono due colonne di marmo bianco, ciascuna con 140. scanalature unite con listelli, e con astragali nella maniera la più bisbetica. Anche i Persiani amavano molto le scanalature. Le colonne di Persepoli ne hanno fino a 40. I Persiani erano portati per gli ornamenti.

## III.

### CAPITELLO CORINTIO

LA principal distinzione, e la sontuosa bellezza dell' Ordine Corintio spicca nel suo capitello. Questo è un capo d' opera superiore a tutti gli altri capitelli. È un vaso circolare coperto da un abaco incavato; nei quattro lati circolarmente a piè del vaso nascono due Ordini di foglie, che si piegano con mediocre aggetto, e dal seno di quelle foglie escono alcuni caulicoli, o steli, che vanno a formare delle picciole volute negli angoli dell' abaco, e ne' quattro mezzi dei lati. Tutto in questa composizione è di una grazia che incanta.

Il vaſo ſerve di campo, ſu cui le foglie ſono artiſtameute diſpoſte: le curvature di quelle foglie ſporgenti con gradazione, gli ſteli inalzati con naturalezza, e le loro fleſſibilità vanno d' accordo col diſegno dell' Artiſta, che li piega in volute per dare allo ſporto dell' abaco un appoggio de' più vezzoſi. Regna in ſomma in queſto aſſortimento una dolcezza, un' armonia, una varietà, una naturalezza, una grazia, ed una ricchezza di pompa, che ſi può ben ſentire, ma non già ridire.

Pure l' origine di tanta bellezza fu, come di tante altre invenzioni, il caſo. Morta a Corinto una donzella la ſua balia andò a porre ſecondo la ſciocca uſanza di quel paeſe ſopra la ſua tomba un caneſtro ripieno di quelle vivande, che alla defunta ſolevano più eſſer grate, e lo coprì con un mattone. Fu quel caneſtro per avventura poſto ſu la radice di un acanto, pianta oggi volgarmente detta branca urſina. Preſſa quella pianta dal peſo, mandò fuori a ſuo tempo foglie, e gambi, che coprirono il caneſtro in una maniera sì elegante, che imbattendoviſi Callimaco celebre Scultore, ed Architetto ne reſtò incantato, e tratto dalla venuſtà di quella grazioſa figura

ne fece il capitello Corintio, lasciando ai Posteri una bella lezione, come debbonsi osservare, ed imitare le vaghe produzioni della natura. Ecco come la colonna Jonica si trasmutò in Corintia, poichè il divario fra queste due colonne è soltanto nel capitello. Vero, o favoloso, che sia un tal racconto, nulla importa. Importa bensì, che un' idea sì leggiadra sia ben eseguita.

Ma in vece di ben eseguirla, la sfigurerebbe certo chi cercasse di far vedere tra quelle foglie l' intreccio de' vinchi del canestro, come qualche ignorante della bella natura ha praticato. E come mai si può rappresentare sì debole arnese là, dove, se realmente fosse, vi sarebbe ridicolo, e pel gran carico soprapposto avrebbe necessariamente da schiacciarsi?

Forse per questa ragione molti degli Architetti antichi, e moderni hanno alle foglie di acanto sostituite quelle di olivo, di alloro, di quercia, e di altri alberi, perchè quella bassa pianta là in cima a quei tronchi non poteva trovarsi.

Ma il canestro rivestito sì vagamente d'acanto non si deve supporre, che sia inalzato a capitello, ma soltanto, che abbia somministrata

un' idea per immaginare, che all' eſtremità dei tronchi verticali, ovvero delle colonne ſienſi laſciati alquanti fronzuti ramuſcelli, quali per il peſo di ſopra ſienſi naturalmente in varie gentili guiſe avvolti, e ſlargati. Dunque ogni foglia non ſolo di albero grande, ma di qualunque altra pianta può eſſere effigiata nel capitello Corintio, quando ſia ſcelta fra le più belle, e diſpoſta colla maggior eleganza.

Anche in queſto capitello, come in tutti gli altri membri degli Ordini, ſi vede tanto nelle Opere degli antichi, come in quelle dei moderni una grande varietà, e nelle proporzioni, e nelle forme. La maniera di Palladio è la più elegante, e di una grazia, che gli altri o non hanno ſentita, o non hanno comunicata.

I Greci hanno uſato talvolta de' capitelli Corintj con due ordini di fogliami ſenza caulicoli, e ſenza fiori, ed hanno laſciato l' ordine ſuperiore con foglie lunghe, e non tagliate, come ſi oſſerva nella Torre di Cereſte in Atene.

## IV.

### CORNICIONE CORINTIO

L' Altezza di queſto cornicione ſi ſuole comunemente fare di $\frac{1}{4}$ di quella della colonna, e queſta pratica è legittimata da quaſi tutta l' antichità; Palladio però, e Scamozzi non le hanno dato, che il $\frac{1}{5}$, e con ottima ragione, perchè un ſoſtegno delicato deve reggere minor peſo; tale è nelle Terme Diocleziane, nel Tempio di Teſeo, e a Pola.

## V.

### ARCHITRAVE CORINTIO

Questo è il ſolo architrave, che per motivo della maggior delicatezza, e ricchezza dell' Ordine, va diviſo in tre faſce ineguali, ſeparate da diverſe picciole modanature curve.

La prima faſcia, che è ſopra il capitello, deve eſſere la più ſtretta; e l' ultima, che è ſotto al fregio, la più larga. Queſta poſizione però viene contraddetta da alcuni eſempj antichi, come dall' Arco de' lioni in Verona,

e da un Tempio di Pola, dove le fasce più larghe sono sotto, e le più strette al di sopra. Questa disposizione sembra a prima vista ragionevole, perchè le parti maggiori, e più pesanti debbono essere al di sotto delle più piccole, e più leggiere, affinchè lo sporto dei capitelli non copra la maggior parte della prima fascia; il che sarebbe disdicevole, specialmente se vi fossero delle iscrizioni. Ma questa pratica non è secondo l' effetto dell' ottica, la quale vuole le cose maggiori più in su, affinchè sieno vedute di giusta grandezza.

Altri architravi antichi sono molto varj fra loro, benchè dello stesso Ordine. Alcuni hanno due, o tre fasce lisce; altri colla fascia di mezzo ornata, acciocchè spicchi più il lavoro tra due campi lisci, come è al Tempio di Giove Statore. Ma quello, che si vede più sovente, è l' abbondanza degli ornati nelle modanature curve, e astragali coperti di sculture ridotte a baccelli, ed a paternostri. È vero che il Corintio fa gala della più grande ricchezza, ma è altresì vero, che la ricchezza non vi deve essere ammucchiata. Dopo lo sfoggio del capitello l' occhio ha bisogno di un poco di riposo, e per conseguenza l' architrave deve

rimaner liſcio, tanto più ſe vien poi il fregio ornato colla cornice ben abbondante di membri. Queſta abbondanza comparirebbe allora eccesſiva, ſe l' architrave foſſe tutto adornato. Riguardo poi a quei pater, ed a quei baccelli, non ne percepiſco il ſignificato, nè ſo come poſſano convenientemente trovarſi colaſsù, o altrove.

## V I.

### FREGIO CORINTIO

Questo fregio è il campo per la maggior decorazione, e perciò non ſi deve fare conveſſo. Si può bensì congiungere l' architrave con un cavetto per difendere l' architrave dall' acqua, come ha praticato Palladio, e Scamozzi, e come ſi vede nelle Terme Diocleziane, in Giove Fulminante, e in molti altri pezzi antichi.

## V I I.

### CORNICE CORINTIA

A queſta cornice s' imputano due difetti: troppo aggetto, e troppa moltiplicità di membri.

Per diminuire il troppo aggetto ſi dia al cornicione $\frac{1}{3}$ dell' altezza della colonna. Nel ſiſtema di Vignola, il quale dà al cornicione $\frac{1}{4}$ della colonna, la cornice diviene troppo alta, e per conſeguenza il ſuo aggetto è troppo ſenſibile. Queſta altezza però ha il ſuo buon uſo, ſpecialmente nella ſoprappoſizione degli Ordini per coronare l' ultimo, dove l' aggetto ſi richiede grande.

Per evitare la moltiplicità de' membri ſi può togliere l' aſtragalo ſotto l' ovolo, e la goletta ſopra al gocciolatojo.

In queſte cornici ſi veggono ſovente eſpreſſi i dentelli in compagnia de' modiglioni, e queſti ſono ſempre al di ſopra di quelli in tutte l'Opere Romane, e dei moderni. Queſto è un contraſenſo dei più evidenti; perchè ſe i dentelli ſono una rappreſentazione degli ſporti dei panconcelli, ſopra i quali ſi mettono le tegole, è chiaro, che non vanno eſpreſſi, nè ſotto al gocciolatojo, nè ſotto i modiglioni, i quali figurano gli ſporti dei puntoni, ma debbono eſſer collocati al di ſopra del gocciolatojo. Quindi è, dice Vitruvio, che fra i Greci non v' è ſtato chi aveſſe poſti i dentelli ſotto i modiglioni, perchè non è naturale, che ſieno i

panconcelli sotto i puntoni. Questa è una verità palpabile, di cui si vede un bell' esempio nella Torre di Cereste in Atene. Frattanto i Romani fecero tutto al rovescio, e fra i moderni non v' è stato alcuno, che abbia ardito di seguire i primi Greci, cioè la verità. Se ancora manca un tal coraggio, si dia piuttosto ai dentelli un perpetuo bando dalla buona Architettura, la quale, se non può soffrire ornati insignificanti, molto meno può soffrir quelli, che significano tutto il contrario di quello che dovrebbero significare. Dunque quella modanatura, che ordinariamente nella cornice si dà al dentello, deve restare liscia. Così si toglie colà l' importuna rappresentazione de' panconcelli, e gli ornati di essa cornice si acquistano dello spazio liscio, e del riposo per meglio spiccare.

Per sostegno, e per carattere della cornice Corintia si debbono impiegare i modiglioni ingentiliti d' intaglj, e per lasciare qualche differenza tra la cornice Jonica, e questa si faranno in quella i modiglioni grandi, e lisci, e in questa adorni, e delicati.

Nei modiglioni Jonici si richiede sopra tutto, che il raddolcimento della gola, che attacca

le volute, sia di una bella grazia.

Nei modiglioni Corintj gli ornati, che debbono accordare con tutta la cornice, sogliono ordinariamente esser di foglie grandi nei soffitti, e di foglie piccole nella cimasa. Le foglie da usarsi nei modiglioni possono esser semplici, o composte, intere, o sinuate, d'olive, o di acanto: ma di qualunque maniera sieno, debbono necessariameute avere intorno un campo nudo, affinche comparifcano distinte. Le loro punte non debbono sporgere troppo al di là della linea del centro della voluta, affinchè non facciano un' apparenza pesante, e confusa.

Alle tre colonne di Giove Statore nel Foro Romano i modiglioni son de' più ricchi, ma non di buona forma; e pel loro grande aggetto i cassettoni quadri sono ricavati entro spazj oblunghi, ed irregolari.

Nella cornice Corintia della *Maison Quarré* di Nimes i modiglioni sembrano situati all' opposto degli altri, cioè la parte più pesante è in punta, e la più debole alla loro nascita, nè hanno, che una sola voluta. In Roma si conserva un consimil frammento presso lo Scarpellino Vinelli in Campo Vaccino. Nelle ruine di Balbech, di Palmira, e di Grecia

ſi veggono ſpeſſo de' modiglioni nella ſopraddetta poſizione. I motivi di queſta pratica ſon due: 1° affinchè la faccia del modiglione ſia, come deve eſſere, alta proporzionatamente all' altre modanature della cornice: il che non ſi oſſerva comunemente. 2° Affinchè al loro naſcer non laſcino un vuoto, e compariſcano deboli, là dove appunto ſi richiede maggior ſolidità. Per rimediare a queſto difetto, alcuni moderni hanno riempito quel vano con una ſottoſquadra.

In alcune cornici Corintie di Balbech, e di Palmira, i modiglioni ſon ſemplici, e ſenza incavo: poſſono queſti ſervire pell' Jonico e pel Corintio più ſemplice.

Nella Torre di Cereſte in Grecia la cornice interna, che è Corintia, ma ſenza ordini, ha il gocciolatojo con due faſce, il che non ſi vede altrove.

## X I.

### *Confronto de' tre Ordini Greci.*

I tre Ordini Greci differiſcono eſſenzialmente

fra loro non ſolo nelle forme, e nel numero de' membri, ma anche nelle proporzioni del tutto, e delle parti.

Per dare un' idea diſtinta di queſte loro differenti proporzioni, e per renderne più facile il confronto vi ſono due metodi.

Il primo è di rappreſentarli tutti della ſteſſa altezza, e di differente diametro. In tale ſiſtema i diametri delle colonne riſpetto alle loro altezze ſi poſſono ſtabilire ſecondo i migliori eſempi antichi, e moderni nella ſeguente proporzione.

| Dorico | Jonico | Corintio |
|---|---|---|
| $\frac{1}{8}$ | $\frac{1}{9}$ | $\frac{1}{10}$ |

CIASCUNA di queſte colonne deve avere un cornicione proporzionato. È un dettame della natura, che un ſoſtegno più forte debba portare un carico più groſſo, e che un ſoſtegno più delicato ne abbia da reggere uno più leggiero. Perciò l' altezza del cornicione in tutti gli Ordini ugualmente alti viene ad eſſere $\frac{1}{4}$ dell' altezza della colonna. Tale fu la pratica comune degli antichi, preſſo i quali tutte le

ſpecie di cornicioni rare volte differiſcono da queſta miſura per picciolo eccеſſo, o difetto. Ma benchè il cornicione ſia della ſteſſa altezza in tutti gli Ordini, pure e in realtà, e in apparenza non ſarà in tutti ugualmente peſante. Perciò ad una ſemplice occhiata ben ſi vede, che la quantità della materia del cornicione Corintio è conſiderabilmente minore; che nel cornicione Jonico, e molto minore ancora, che nel Dorico; ciò naſce dalla diverſità del diametro. Di più il numero delle parti componenti il Corintio farà comparirle più leggiere di quelle del Dorico.

La raſtremazione in tutte le colonne ſia $\frac{1}{6}$ del diametro del loro imoſcapo; ma ſiccome queſto diametro è minore nelle colonne più delicate, ne viene, che la raſtremazione ſarà minore, quanto più gli Ordini ſaranno delicati.

Così le baſi in tutti gli Ordini hanno l'altezza di un modulo; ma ſiccome queſto modulo diminuiſce ſecondo la delicatezza degli Ordini, ſiegue, che la baſe dell'Ordine più maſſiccio è più alta di quella dell'Ordine più delicato, e ſiccome quella baſe ha meno membri di queſt' altra, ſarà quella più maſſiccia di

questa. E questo è appunto quello, che conviene al rispettivo loro carattere.

Anche le cinture, che sono a piedi, e in cima del fusto, debbono seguire il carattere degli Ordini; debbono esser più strette nelle colonne più gentili, e più larghe nelle colonne più sode.

Questo è il metodo di Guglielmo Chambers Inglese, seguitato da F. Blondel nel suo nuovo corso di Architettura impresso a Parigi 1771.

L' altro metodo è di considerare gli Ordini tutti dello stesso diametro, e di differente altezza. Questo è il metodo di Vignola, di Palladio, di Scamozzi, di Perrault, di Francesco Blondel, e della maggior parte degli Architetti. Anche questo dà un' idea distinta del carattere di ciascun ordine. Poichè fatti uguali i diametri inferiori di tutte le colonne essi saranno rispetto alle loro altezze in questa progressione.

| Dorico | Jonico | Corintio |
|---|---|---|
| $\frac{1}{8}$ | $\frac{1}{9}$ | $\frac{1}{10}$ |

I cornicioni, che debbono essere in ragione de' sostegni, avranno un' altezza rispetto a quella della colonna in quest' altra progressione.

| Dorico | Jonico | Corintio |
|---|---|---|
| $\frac{2}{8}$ | $\frac{2}{9}$ | $\frac{2}{10}$ |

Onde il diametro di ciascuna colonna, riguardo a tutta l' altezza del rispettivo Ordine, esclusi sempre i piedestalli, sarà

| Dorico | Jonico | Corintio |
|---|---|---|
| $\frac{1}{10}$ | $\frac{1}{11}$ | $\frac{1}{12}$ |

La rastremazione poi delle colonne crescerà gradatamente in ragione della delicatezza degli Ordini. Questi due metodi sono dunque ugualmente buoni per dare una giusta idea della differenza caratteristica di ciascun Ordine; e tanto nella teoria, come nella pratica l' uno e l' altro può essere utile, poichè in un edificio di una data altezza si può far uso del primo metodo per vedere, quale ordine gli convenga paragonandoli fra loro; e occorreranno anche diverse altezze, nelle quali si dovrà far uso del secondo metodo per paragonare gli Ordini dello stesso diametro. Ma pri-

ma del paragone degli Ordini bisogna ſtabilire le proprie, ed aſſolute proporzioni di ciaſcuno.

Venendo alle particolari dimenſioni del cornicione, è da oſſervarſi, che in tutte le opere degli antichi Romani, e di tutti gli Autori di Architettura l' architrave Dorico è più baſſo di quello degli altri Ordini. L' architrave Dorico è ordinariamete di un modulo, o ſia di 30. minuti, l' Jonico di 35. in circa, e il Corintio ordinariamente di 40. La ſua larghezza è parimente minore che negli altri, a cauſa della minor raſtremazione della ſua colonna. Ciò ſembra contro il buon ſenſo. E come mai il ſoſtegno più forte, che è il Dorico, ha da reggere un architrave più minuto, e più gentile? Dovrebbe eſſer tutto l' oppoſto, tanto più che avendo l' architrave Dorico la vicinanza de' travi del fregio, i quali ſono molto maggiori, queſti lo fanno comparire più piccolo, mentre ſecondo il loro ſignificato dovrebbero eſſergli almeno uguali. Finalmente eſſendovi nel Dorico intercolonnj più larghi, che negli altri Ordini, ed eſſendovi al di ſopra più carico, ſembrano tutte queſte ragioni contrarie alla delicatezza del ſuo architrave.

Queſta obbiezione ſi dilegua ſubito, ſe ſi

considerano i Dorici più antichi della Grecia, e quelli di Pesto. Quivi gli architravi sono molto alti, e il fregio, e le cornici sono picciole: il che produce una deformità maggiore di quella, che proviene dall' architrave piccolo. Non si può ingrandire l' architrave senza ingrandire nello stesso tempo e fregio, e cornice; ed allora si dà in un masso enorme, ed eccedente.

Quello, che si può fare è di farlo più largo con adattarvi la colonna rastremata convenientemente al suo carattere.

Nel Teatro di Marcello, e nel Colosseo gli architravi Dorici sono molto più larghi del vivo della colonna; pratica mostruosa specialmente in quelle figure convesse, dove lo strapiombo degli architravi è più cospicuo.

Onde in generale la quantità, la projezione, l' altezza, e la ricchezza delle parti deve crescere in ragione della delicatezza degli Ordini.

I rapporti finora esposti negli Ordini non si stabiliscono come regole precise, in guisa che di quà e di là non si dia più niente di bello, nè si dia più salvazione.

Quasi tutti gli Autori da Vitruvio fin quì det-

tano regole diverſe, e ciaſcuno preſcrive le ſue dogmaticamente colla preſunzione, che ognuno pieghi il collo, e le ſeguiti alla cieca. Ma ſe ſi mettono in confronto i più nobili monumenti dell'antichità, ſi troveranno tutti frà loro interamente diſcrepanti, e frattanto ſono quaſi tutti belliſſimi. Donde naſce queſta bellezza in tanta differenza di rapporti? Dalla natura ſteſſa.

La natura è varia nello ſteſſo genere di bellezze, nè preſcrive in uno ſteſſo ſoggetto una ſola norma di dimenſioni; continuamente ſi vede, che una medeſima forma proſiegue a comparir bella, ancorchè ſi diverſifichino i ſuoi rapporti. Un bel ſembiante ſeguita ad eſſere ugualmente bello, ſebbene la ſua fronte, per eſempio, ſia accreſciuta, o diminuita di una vigeſima parte; ma diverrà ſpiacevole, ſe ſi altererà di un ottavo, o di un ſeſto; e paſſerà nel deforme, e nel moſtruoſo, ſe l'alterazione ſarà del quarto, del terzo, della metà, o del doppio.

Si vede dunque nella natura, che la bellezza di una ſteſſa forma non conſiſte in un punto di rapporti, o di proporzioni, ma che ha d'intorno una tal quale circonferenza, entro cui ſi può ſpaziare.

Or ſembra, che gli antichi aveſſero conoſciuto, ove erano queſti limiti. Quindi eglino laſciarono il loro genio in libertà di ſcorrere regolarmente; e quella libertà, che reſpiravano in tutto, produſſe tante opere grandi in ciaſcun Ordine, tutte belle, benchè tutte fra loro ſenſibilmente diverſe.

Fra i moderni all' incontro ſi è poſto ciaſcuno a copiare qualche bell' avanzo di antichità: ciaſcuno è andato in eſtaſi alle bellezze del ſuo preſcelto modello, ha creduto che fuori di quei rapporti non ſi poſſa dare più bellezza, e da ſervil copiſta erettoſi in legislatore ha promulgata l' intolleranza. Onde ciaſcuno ha fatta, per così dire, la ſua ſetta, e il ſuo ſiſtema; ed i ſiſtemi nuociono alle arti del guſto ugualmente, che alla Filoſofia; vogliono eſſere oſſervazioni, ed eſperienze.

Gli antichi, ſebbene vedeſſero una bella proporzione in un Ordine, concepivano però poterſene fare nello ſteſſo tempo delle altre ugualmente belle, purchè ſi conſervaſſe nell' alterazione delle parti una certa armonia, e purchè non ſi uſciſſe da certi limiti. Eglino inferiori a noi in tante coſe aveano un guſto ſuperiore al noſtro, perchè più vicini alla na-

tura. Liberi inventori, e originali operavano per genio. Noi, timidi inventori, operiamo per regole.

E perchè non ci serviremo anche noi della stessa libertà della natura così giudiziosamente dagli antichi imitata? Ammiriamo pure le opere loro, ma non arrestiamoci sopra un esempio. Ammiriamole tutte insieme, esaminiamo, ed ingegniamoci di trovare le cause, che gli abbiano indotti a fare quelle alterazioni, che si osservano nelle opere loro. Stimiamo i nostri Autori, che hanno studiate quelle opere, e che ce ne hanno fatte conoscere le più picciole parti. Ma non ci leghiamo in precetti esclusivi. Stimiamoli tutti, scegliamo i più eccellenti, e spaziamoci liberi entro la latitudine del bello. Guardiamoci dalla troppo secca, e sterile schiavitù, ugualmente che dalla sfrenata licenza, e giungeremo alla meta, ed al buon gusto dell' Arte.

Un Architetto di genio si rallegrerà tutto in vedersi d' avanti questo campo spazioso. Si stimerà felice di poter disegnare un Dorico da 7. sino a 8. diametri con un capitello, la di cui projezione è tra il 7. $\frac{1}{2}$ sino ai 19. $\frac{1}{2}$, e di applicare questi rapporti alle varie moli de'

ſuoi edificj. Per un uomo di genio queſta libertà è un teſoro; egli ſaprà ſcegliere, confrontare, applicare, e tra due eſtremi ſaprà prendere il mezzo. Ma rari ſono gli Architetti di queſta felice tempra: *Non cuicumque datum eſt habere naſum*. Per la moltitudine ci vuole qualche regola fiſſa; altrimenti ſi va a ſmarrire nel confronto, e nella ſcelta di tanta varietà, e più ancora nell' applicazione da farne. La plebe degli Architetti ſi attacchi dunque alle regole o di Palladio, o di Scamozzi, o di Vignola.

Queſta libertà di cangiamento nelle proporzioni di ciaſcun Ordine è però limitata a un diametro in circa. L' altezza della colonna Dorica può farſi da 7. ſino a 8. diametri: quella della Jonica da 8. ſino a 9. e quella della Corintia da 9. ſino a 10. L' alterazione ſi può ſolamente fare nei fuſti, e nei cornicioni, ſenza toccare nè le baſi, nè i capitelli, perchè in queſte parti l' alterazione è sì picciola, che rieſce quaſi impercettibile all' occhio.

Dal poterſi fare ciaſcun Ordine in diverſe proporzioni ſiegue, che ſiccome in Architettura vi ſono tre Ordini principali: ſodo, mez-

zano, e delicato; così ciascuno di questi gode la stessa triplice divisione; onde vi saranno tre specie di Dorici, tre di Jonici, e tre di Corintj, in ciascuno de' quali vi sarà il sodo, il mezzano, il delicato. Perciò di ciascun Ordine si possono fare tre disegni ricavati tra migliori antichi in gradazione dal più solido, e semplice al più delicato, e adorno. Spetterà poi al giudizioso Architetto scegliere dalla triplice specie di ciascun Ordine quella, che più convenga all' elevazione, alla distanza, all' esteriore, all'interno, alla maggiore, e minor mole, al peso, alla leggerezza, ed alle altre circostanze degli edificj. Se si avessero per esempio da impiegare in una fabbrica tutti e tre gli Ordini l' uno sull' altro, sembra, che sarebbe assai convenevole il dare al Dorico 15. moduli, all' Jonico 17., e al Corintio 20. In questa guisa l' Ordine superiore non comparirebbe tanto picciolo, il suo cornicione farebbe un effetto più grande, e le decorazioni delle finestre, degli intercolonnj, delle arcate verrebbero meglio intese, come si vedrà nella soprapposizione degli Ordini.

Così volendosi impiegare un solo Ordine misto, poco elevato, ed angusto, i cornicioni

nei rapporti assegnati Dorico $\frac{2}{14}$, Jonico $\frac{2}{9}$, Corintio $\frac{2}{10}$ sarebbero molto bene. Ma quando l' Ordine è in grande elevazione, e in sito spazioso, ovvero sopra più Ordini, giova allora dargli $\frac{1}{4}$ dell' altezza della colonna, affinchè il cornicione divenga predominante.

I Romani sono stati i più generosi in cornicioni avendoli fatti quasi sempre di $\frac{1}{4}$, e li hanno profilati con maestà. Il frontespizio di Nerone, e le tre colonne del Foro Romano sostengono cornicioni, per così dire, Imperiali. I Greci ne sono stati più sobrj, ed i moderni pare, che in ciò tendano all' avarizia. Vi è forse cornicione più meschino di quello, che circonda esteriormente la Basilica Vaticana, la più grandiosa delle moli. All' incontro il Sansovino nel suo Dorico della Biblioteca pubblica di Venezia fece il cornicione alto $\frac{1}{3}$ della colonna: altezza straordinaria.

Dunque si può francamente inferire, che le differenti opinioni de' più celebri Autori, e le differenti maniere de' più nobili avanzi dell' antichità Greca, e Romana ben lungi dall' essere contraddizioni producenti imbarazzo, sono anzi risorse felicissime per fecondare le composizioni diverse. Onde in vece di subito condan-

nare quello, che sembra contrario alle nostre regole triviali, si osservi, si esamini, si paragoni, se è servibile in alcune circostanze, e se ne faccia il convenevole uso.

Ma dal potersi variare le proporzioni di ciascun Ordine non siegue, che si possano trasportare quelle di un Ordine all' altro, e fare, come tanti moderni hanno infelicemente praticato, un misto di più Ordini. Questo miscuglio di varj membri, e di varj rapporti presi di quà e di là da ciascuno de' tre Ordini per comporne un altro stomacava con ragione Vitruvio, e stomacherà chiunque rifletta, che ogni cosa in questo Mondo deve conservare il suo distintivo; onde tanto è applicare al Corintio i triglifi, e la base Toscana, quanto ad una delicata fanciulla porre in capo un berrettone da granattiere, ed un pajo di stivaloni. E perchè fare tali misticanze? O si richiede sodezza, e v' è il Dorico; o leggerezza, e v' è il Corintio; qualche cosa di mezzo, ed ecco l' Jonico. Se in oltre si cerca qualche altra più leggiera gradazione tra un Ordine, e l' altro, già si è veduto, che ciascuno è suscettibile di tre varietà di rapporti, onde si hanno quante modificazioni mai si vogliono, senza fare

mostruosi miscugli. Ciascun Ordine dunque deve conservare il suo distinto carattere, che riceve dalle sue proporzioni generali e particolari, ugualmente che dalla qualità e quantità delle sue modanature; e sia una legge fondamentale, che tutto quello, che è proprio di un Ordine, non si deve mai trasportare in altri.

## XII.

### *Del miglioramento degli Ordini, e dell' Invenzione di un Ordine.*

Sono i tre Ordini Greci suscettibili di miglioramento? E chi ardisce di mettere il non plus ultra alle Arti, e alle Scienze?

Si può bensì ritrovare più armonica esattezza nella proporzione del tutto, e delle parti; si possono trovare migliori forme di membri, e disporli più leggiadramente. In fatti il capitello Jonico è ridotto in miglior sistema di quello, che era anticamente; e perchè non se ne potrà rinvenire un altro interamente diverso, ed anche più bello? La stessa probabilità è ugualmente per alcuni altri membri degli altri Ordini.

Nel fogliame ſpecialmente è dove ci poſſiamo fare più onore. L'Arte finora ha impiegato poche foglie, nè del genere più bello, nè il più correttamente eſeguito. E quì è appunto, dove la natura è ricca di bellezze ſenza fine, e ſpiega una ſorprendente fecondità nel diverſificare i contorni delle ſue produzioni. L'Artiſta dunque deve cercare, e ſtudiare queſte bellezze naturali. Egli vi ſcoprirà un' infinità di modelli, i quali gli ſuggeriranno mille idee per variare, e per delineare gentilmente i membri, e gli ornati. Se i noſtri Artiſti ſapeſſero talvolta errare per la campagna, ſeguitare la natura in que' ſuoi prodotti, che noi diciamo capricci, e bizzarie, ſcegliere i più bei contorni, e depurarli da quelle ſcorrezioni, delle quali ci ſembrano ſovente macchiati nell' uſcire dalle mani della ſemplice natura; ſe in ſomma un giudizio ſano, ed un guſto ſquiſito regolaſſe le loro oſſervazioni per farne un' applicazione conveniente, eglino ſtenderebbero ogni giorno la sfera delle Arti, e aumenterebbero continuamente il capitale delle ſue ricchezze. Fu in queſta guiſa, che Callimaco giunſe ad inventare il capitello Corintio. Le Arti ſono deſtinate a porre in opera

le ricchezze della natura. Dunque la loro circonferenza è necessariamente indefinita; la vera sorgente è inesausta. Qualunque cosa, benchè portata all' eccellenza, è tuttavia suscettibile di maggiori gradi di elevazione. Non si dà niente di perfetto, ma solo di migliorabile. Se le Arti si arrestano, è, perchè il genio ha cessato di presiedere ai loro progressi, ed è succeduta la gelida imitazione, morbo, che intisichisce tutto. Perciò la bella Architettura è rimasta, come i Greci l' hanno lasciata: è peggiorata anzi. In più di 20. secoli non si è migliorato negli Ordini alcun altro membro, se non che il capitello Jonico. Questo è ben umiliante pel nostro secolo, che nel progresso delle Arti, e delle Scienze pretende avere di gran lunga sorpassato quello di Alessandro, e di Augusto.

Per fare queste variazioni, e questi miglioramenti ricercasi somma perspicacia d' ingegno tagliato all' invenzione, il quale esamini, che cosa si può inventare di nuovo riguardo alla figura, alla quantità, ed alla disposizione de' membri. 1° Nelle basi, che sono composte di parti rettilinee e curve, alcune rientranti, altre spor-

genti, si può certamente fare qualche modificazione, e qualche leggiero miglioramento. 2° I fusti non comportano innovazione, perchè se escono dalla loro liscia rotondità, escono anche dalla loro maggior bellezza. 3° Per li cornicioni finchè non s'inventa nuova maniera di fare i tetti, non so come nuove forme di cornicione possano idearsi, nè come si abbiano variamente da disporre. Perciò il solo cornicione Dorico ha un carattere ben distinto, perchè esprime tutte le parti del tetto; gli altri due hanno differenze poco sensibili nelle parti principali, e differiscono nei piccioli dettagli. 4° Sopra i capitelli specialmente si può fare qualche considerabile invenzione, non tanto per la nuova forma, e per li nuovi ornati, ma anche per le dimensioni.

Non è però da immaginarsi, che l'invenzione di un capitello, e di qualche altro membro nella base, e nel cornicione costituisca in Architettura un Ordine nuovo. Per Ordine nuovo si deve intendere quello, il quale differisca dagli altri sì nelle proporzioni generali e particolari, come nella figura, nella quantità, e nella disposizione de' membri, e differisca così sensibilmente, che lo spettatore as-

ſuefatto agli altri Ordini rimanga alla veduta di queſto ſorpreſo dalla novità, incantato dal piacere, e lo trovi di un carattere in tutto diſtinto dagli altri. Il nuovo dell'Artiſta è una ſenſazione di ſorpreſa, una commozione viva. Ora l'invenzione di un tal Ordine è impoſſibile: perchè tre ſono le maniere di fabbricare, onde non poſſono darſi, che tre compleſſi di proporzioni tra loro ſenſibilmente diverſi, cioè robuſtezza Dorica, mediocrità Jonica, delicatezza Corintia.

La ſodezza del Dorico ſembra il termine della ſodezza gradevole, e più in giù delle ſue proporzioni ſi caderebbe nel maſſiccio, e nel peſante diſguſtoſo all'occhio. Siccome ha i ſuoi limiti la ſodezza, li ha altresì la delicatezza, e la leggerezza di un edificio. Or il maſſimo della delicatezza piacevole ſembra il Corintio; più in là ſono le diſguſtoſe pertiche Gotiche contrarie, ſe non alla ſolidità reale, almeno all'apparente. Or ſe gli eſtremi degli Ordini ſono Dorico, e Corintio, e tra queſti eſtremi il giuſto mezzo è l'Jonico; dunque riguardo alle proporzioni di un Ordine nuovo è impoſibile, è contradittorio.

Riguardo poi alla figura al numero, ed alla distribuzione de' membri già si è veduto, che cosa si può fare di meglio; la più sensibile novità può ridursi al capitello. Ma un nuovo capitello non farà un Ordine nuovo. E dato il facile caso, che molti belli ingegni riuscissero nella produzione di più capitelli sodi, medj, e delicati, tanto gli Ordini dell' Architettura rimarrebbero sempre a tre. Averemmo solo più capitelli sodi, più capitelli medj, più capitelli delicati, i quali chiamati pure Dorici, Jonici, Corintj, o qualunque altro nome, e fossero anche cento per sorte, non sarebbero mai, e poi mai altro, che tre Ordini di Architettura; sarebbe questa frattanto una ricchezza dell' Arte, e gli Artisti di talento dovrebbero applicarsi a promuoverla; ma con più felice successo di quello, che finora si è fatto.

In ogni tempo si sono fatti degli sforzi per arricchire questa parte dell' Architettura. Gli antichi usarono talvolta de' capitelli bizarri, i quali con proporzione, e con imitazione Corintia raffiguravano simboli allusivi a qualche deità, a qualche personaggio, o all' uso di qualche edificio. N' esistono tuttavia alcuni, nei quali in vece di volute si veggono cornucopie, forse per

qualche Tempio di Cerere; in altri aquile per un Tempio di Giove; ed in alcuni tridenti probabilmente per qualche Tempio di Nettuno; ſe ne veggono altri con trofei, con fame, con delfini, con animali, e con moſtri d'ogni ſpecie. Con ragione ſi riſe Vitruvio di sì fatti capricci, e dei nomi peregrini, che loro ſi davano. Or quanto più riderebbe quel buon Vecchio, ſe vedeſſe noi altri preſuntuoſi, ricchi di cinque Ordini, e con un lungo treno di tanti nuovi Ordini nazionali.

Gli Artiſti Romani, che non moſtraron mai talento per l' invenzione nelle belle Arti, fecero un miſto di due Ordini. Alla parte inferiore del capitello Corintio, inneſtarono la parte ſuperiore del capitello Jonico; tutto il rimanente reſtò Corintio; le foglie delicate vennero oppreſſe da volute peſantiſſime, riducendoſi le altre differenze a picciola coſa. Ecco l' Ordine compoſito, che i moderni hanno collocato nel più onorevole luogo, e ſopra il Corintio chiamandolo trionfante, perchè dai Romani fu ſpecialmente adoprato nei loro archi di trionfo. Ordine favorito dagli Architetti ignoranti credendo, che pel nome di com-

posito possano sfogare tutti i loro capricci, e godere del libertinaggio di non render conto del grand' uso, e abuso, che ne fanno.

Sotto Luigi XIV. fu proposto un premio all' inventore di un Ordine Francese. Tutti gli Artisti si posero in moto per la soluzione di quel problema, che non capivano. Tutti d' accordo pensarono, che il pregio dell' opera consistesse in formare un capitello di carattere, e niuno perdè mai di vista il capitello Corintio. Alle foglie di acanto, o di altro vegetabile si sostituirono piume di struzzo, come se si avesse da fare una spazzola; a quei pennacchi si sospesero i cordoni degli Ordini del Re, giù si cinse un diadema fiorgigliato, e in vece di fiore su l' abbaco si appiccò un sole raggiante, divisa del gran Luigi. Così dell' Orme credette di aver fatto un nuovo Ordine Francese, e fece nel bel secolo di Luigi un capo d' Opera di ridicoleria.

Lo stesso è del preteso Ordine Spagnuolo, che in vece di fiori, o di rose ha ne' mezzi dell' abbaco teste di lione, e cornucopie nel mezzo del capitello. Le stravaganze Borrominesche sono di tutti i tempi, e di tutti i Paesi.

Anche a L. C. Sturm venne talento di fare

un nuovo Ordine, che da principio denominò Ordine Alemanno. Consiste questo in un capitello con una sola fila di foglie, e con 16. volute. Questa composizione è semplice, e naturale: ma è bella? E quando anche fosse bellissima costituirà ella mai un Ordine nuovo? sarà al più al più un nuovo capitello, il quale per altro non ha incontrata gran sorte.

I.

*Dell' Ordine Toscano.*

Questo è il primo de' cinque Ordini della Architettura moderna; ma nè pure questo fa realmente un Ordine distinto; perchè è lo stesso stessissimo, che il Dorico alquanto più semplice. Ha certamente il suo uso in alcuni edificj, dove si cerca maggiore semplicità, e robustezza. Le nicchie del famoso Ponte di Rimini sono ornate di un Ordine di questo carattere, benchè scorrette nelle proporzioni.

Vitruvio vi ha fatta la cornice più caratteristica, perchè vi ha posti i modiglioni. Anche il suo capitello è più conveniente di quel-

lo di diverſi moderni, ed è ſimile a quello della colonna Trajana, ed a quelli di Palladio, e di Serlio. L' architrave ſtrapiomba, come negli antichi Dorici Greci. Il fregio troppo baſſo eſprime le teſte de' travi, e indica il germe del Dorico. La cornice co' ſuoi modiglioni ben naturali è tutta inſieme di buona forma, ſemplice, e da niuno imitata. La cimaſa è molto impropria, e queſta ſola è ſtata imitata da Serlio, e da Vignola.

Tutti i moderni hanno uſato queſt' Ordine ſenza modiglioni, forſe per la maggiore facilità di applicarlo in molte circoſtanze; ma non ſono per altro lodevoli in aver tolto alla cornice un membro tanto ſignificante. Se ne potrebbe formare uno ſu le ſolite proporzioni di Palladio, e di Vignola, ſcegliendo da quei due Maeſtri le parti più convenienti a queſt' Ordine, che, ſenza far queſtione di nome, ſi chiami Toſcano, o Dorico ſemplice, nulla importa.

Di queſt' Ordine ſi è ſervito M. J. F. Blondel per eſprimere una ſua idea ben ſingolare. Egli vede, o gli pare di vedere una grandiſſima raſſomiglianza tra le cornici di queſt' Ordine, e la teſta di un uomo. La cimaſa di eſſa cornice gli pare giuſto la fronte, il

gocciolatojo gli ſembra il naſo, ed il cavetto gli compariſce il mento umano. Accertatoſi bene di queſta perfetta raſſomiglianza, ei trasforma ſubito il cornicione Toſcano in una teſta virile, e ne diſegna elegantemente tre profili. Ne' due primi egli eſpone i Toſcani di Palladio, e di Scamozzi, nella cornice de' quali il picciolo gocciolatojo viene eſpreſſo dal naſo di un fanciullo di 12. anni, ſoſtenuto dal cavetto, che è un mento di un ottaggenario, e coronato dalla fronte di un uomo di 50. anni, che è la cimaſa. Dunque oibò; i Toſcani di Palladio, e di Scamozzi ſono male aſſortiti. Il terzo è un Toſcano di Vignola, nella cui cornice i tre membri, la cimaſa, il gocciolatojo, il cavetto ſono creduti in rapporti ben convenienti colla fronte, col naſo, col mento. Dunque queſto è buono, dice il M. Blondel. Indi il noſtro M. Blondel, in compagnia di M. Blond, e dello Spagnuolo Sangrado la diſcorre così. „ Le di-
„ menſioni della teſta umana veduta di profi-
„ lo poſſono avere un gran rapporto colla
„ projezione di una cornice Toſcana compoſta
„ ordinariamente di tre parti principali, cioè
„ di una cimaſa, di un gocciolatojo, e di un

„ cavetto; in fatti questi membri di questa
„ cornice hanno una grande rassomiglianza
„ colla fronte, col naso, e col mento di un
„ uomo robusto. Coll' ajuto di questo con-
„ fronto, prosiegue egli a ragionare, si può
„ giungere alla perfezione dell' Arte; e secon-
„ do il genere dell' edificio si possono aumen-
„ tare certi membri, senza offendere la re-
„ gola della buona Architettura. Si può, per
„ esempio, esagerare l' aggetto del gocciola-
„ tojo, che rappresenta il naso, abbassar la
„ cimasa indicante la fronte, e fortificare il
„ cavetto rappresentante il mento, se si vuol
„ dare al profilo di una cornice un' espressio-
„ ne affatto rustica, quale è quella dell' Or-
„ dine Toscano. In un' Architettura nobile si
„ può dare più altezza alla cimasa col darle
„ il carattere della fronte della testa di un
„ eroe, si può ingrandire il gocciolatojo per
„ dargli l' idea di un naso più aquilino, co-
„ me sogliono averlo gli eroi &c., e si avreb-
„ be così l' espressione dell' Eroico Dorico.
„ Lo stesso si può fare de' membri delle cor-
„ nici degli altri Ordini, cioè dell' Jonico mu-
„ liebre, del Corintio verginale, e del Com-
„ posito trionfante. Ai sopradetti tre profili

di cornici effigiate in teſte umane M. Blondel non ſi è dimenticato di aggiungere il collo per rappreſentare il fregio, e le mammelle per eſprimere l'architrave. Peccato, che ei non abbia proſeguito. Dal ventre, e da quello, che vi è ſotto, ſarebbe certamente riſultato il capitello. Queſta viſione è di un Profeſſore Regio di Architettura in Parigi, il quale ha meditato 40. anni continui a pubblicare il ſuo *Cours d' Architecture* ſecondo le lezioni, che ei pubblicamentr ha date dal 1750. al 1774.

Anche il P. Andrea, che ha tanto ſcritto ſul bello, ſe aveſſe ſcritto ſopra l'Architettura, l'avrebbe ſenza dubbio derivata dalla ſtruttura del corpo umano; poichè gli è ſembrato, che il corpo dell'uomo raſſomigli perfettamente ad un edificio. I piedi alla baſe, le gambe alle colonne, le coſcie ad altre colonne, la panza al primo appartamento, il petto al ſecondo, le braccia alle ale, e la teſta ai mezzanini coronati da una cupola. Oh le belle ſimilitudini! Chi privo di principj dà in ſimilitudini, peſca ſtravaganze. Il portone è la bocca della caſa, dunque non fineſtra ſopra: e chi ha un occhio ſu la bocca?

Non è ancora finito il numero degli Ordi-

ni; sembra, che si abbia avuto impegno d' ingrandirne il catalogo, e quel che è peggio, di eseguirli. Vi è anche l' Ordine Persico, il Cariatico, l'Attico, che, in vece d' Ordini, si possono dire capricci, e disordini.

## II.

### ORDINE PERSICO

PAUSANIA Generale de' Lacedemoni riporta una vittoria sopra i Persiani. Subito in Sparta si lavorano delle statue con vesti alla Persiana, e in attitudine prigioniera, e si mettono in vece di colonne a sostenere cornicioni, e volte, onde fu fatto quel famoso portico, detto perciò Persico, di figura quadrata, del quale si veggono ancora alcuni vestigj. Idea barbara, sì pel dritto della guerra, che pel dritto dell' Architettura.

Quelle immagini rappresentanti prigionieri Persiani furono poscia, per un altro capriccio, trasformate in simboli di virtù, e di vizj, sostituendovi, e fauni, e satiri, e fino eroi, e li Dei stessi. Anche noi altri, che nulla abbiamo che fare cogli antichi, deteniamo Er-

coli, Atlanti, Centauri a ſostener fabbriche immenſe; e in luogo di tali ſoggetti ora inſignificanti impieghiamo nelle Chieſe barbaramente degli Angeli.

Tali ſtrambotti non ſono ſoffribili, che negli arſenali, nelle darſene, nelle prigioni, in alcuni edificj militari, e in altri luoghi di forza, e di caſtigo, come anche in qualche opera ruſtica entro qualche villa; ed ivi anche vogliono uſarſi con deſtrezza per ſostenere un mediocre carico in ſito, e in poſizione confacente ad eſſervi animali.

## III.

### ORDINE CARIATICO

Di più inſana ſtranezza ſono le Cariatidi, inventate dagli Atenieſi, i quali in luogo di colonne fantaſticarono ſtatue rappreſentanti donne della Caria in memoria del trionfo riportato da Atene ſopra quella nazione. E M. le Roy dice, averne vedute in un portico preſſo al Tempio eretto in proporzione Jonica. Or ſe gli uomini, e ſieno i più nerboruti giganti, ſono incapaci di reggere colla teſta il gran

peſo di un edificio, quanto meno lo dovranno eſſere le donne? Pure ſi veggono ancora tali figure impiegate in vece di colonne ſotto i cornicioni, e legate in alto ai muri delle fabbriche, ed agli ſtipiti delle porte, ed alle feneſtre. Ma il più bizzarro è poi vedere queſte tali, e conſimili immagini, preſe fuori di propoſito dalla favola, e dalla ſtoria, andarſene dalla loro metà in giù ſtravagantemente in peſci, in ſerpi, in fogliami, o aſſorbirſi non ſi ſa come nel muro.

Anche le Cariatidi, poichè da ogni male ſi può trarre qualche bene, poſſono avere qualche uſo in mano di un giudizioſo Architetto, che ſappia confacentemente adattarle in ſiti leggieri di ville, in grotteſchi, in fontane, in qualche leggiadria di appartamenti, e in recluſorj deſtinati al gaſtigo, all' educazione, o al lavorio di donne.

## I V.

### ORDINE ATTICO

L'Attico, cui impropriamente ſi è dato il nome d' Ordine, conſiſte in un baſſo muro

diſtinto in piccioli pilaſtri di ſtrane figure, o tagliato in faſce per collocarvi baſſi rilievi, o iſcrizioni, o balauſtri; e ſi deſtina nella ſommità delle fabbriche, per occultarne il tetto, e per fregiarlo come di una corona. La ſua altezza è tra $\frac{1}{4}$ e la $\frac{1}{2}$ dell' Ordine, ſopra cui è innalzato. M. Boffrand riguarda queſt' Attico come la parte vergognoſa dell' Architettura.

I pilaſtri di queſt' Attico non comportano nè baſi, nè capitelli, nè cornici, perchè con tali arneſi ſembrerebbero tanti ordinetti pigmei. Il migliore eſpediente è di farlo continuato ſenza riſalti con una ſempliciſſima baſe, e cornicetta, e col dado adorno di faſce, o di riquadri, o di ſculture, o d' iſcrizioni. Si può impiegare con profitto per dare all' edificio delle forme piramidali.

Ve n' è un' altra ſpecie, che diceſi falſo Attico, il quale a guiſa di uno zoccolo ſi mette fra due Ordini, affinchè l' aggetto della cornice dell' Ordine inferiore non copra le baſi delle colonne ſuperiori. Serve ancora queſto falſo Attico, per far vedere diſtinta la naſcita delle volte girate ſopra un Ordine. Queſto falſo Attico ſuol prendere le proporzioni delle balauſtrate, degli zoccoli, de' piedeſtalli.

V.

### DEL RUSTICO

L' Apparecchio di pietre ruvide e grezze, disposte, configurate, e risaltate in modo, che dimostrino più la semplicità della natura, che la mano dell' Arte, è ciò, che in Architettura si chiama Rustico.

Questa maniera di fabbricare è stata sempre la più comune. Il risparmio della fatica, della spesa, e del tempo ha lasciate nella natural ruvidezza le superficie esterne delle pietre. Da una tal rozza pratica gli Architetti han voluto fare un ornato, e così il Rustico, non solo si è convertito in bellezza; ma ha fino aspirato all' onore dell' Ordine. Niente di più familiare, che il trovare ne' libri l' Ordine Rustico.

Si è studiato di effigiare diversamente la ruvidezza di queste pietre risaltate, che si chiamano bugne, o bozze. Si sono talvolta ingentilite, spianate, lisciate, ed unite fra loro con gusci, con ripiani, con risalti, e con più modanature. Talvolta si sono estuberate, or quadratamente, or convessamente a molte fac-

ce, ed angoli a punta di diamante; ſi ſono reſe ancora con artifizio più rozze di quello, che naturalmente ſono, vermicolandole, e puntecchiandole in tortiglioni, ad imitazione delle più corrotte produzioni naturali.

Di sì fatte galanterie, preſe per ornamento, non ſolo ſi ſono ripiene da fondo in cima le facciate de' Palazzi, e de' Tempj, e fino le reſidenze de' Sovrani, come quella de' Pitti a Firenze, e quella d' Eſte a Ferrara; ma ſe ne ſono ammantate anche le colonne, e colonne Joniche.

Dopo queſta breve eſpoſizione, è inutile cercare che razza di ornato ſia il Ruſtico, e ſe convenga alle opere cittadineſche. È vero, che ſi veggono ſontuoſi edificj della più nobile antichità in Ruſtico aſpetto; ma ſi vuole, che gli antichi non aveſſero avuto già talento di laſciare ruſtici quei muri, che anzi gli aveſſero da pulire dopo la coſtruzione; ma che per impedimenti ſopraggiunti foſſero rimaſti così ruſtici; come forſe ſono rimaſti con que' tanti buchi, che hanno tanto bucata la teſta agli oziosi Antiquarj. In queſta ipoteſi il Ruſtico degli antichi ſarebbe una imperfezione di opera. Ma

quando anche eglino l' aveſſero fatto a bella poſta, non perciò ſarà uniforme al buon ſenſo, il quale chiaramente lo dimoſtra improprio nelle fabbriche Urbane. E ſe pure ſe ne vuol fare qualche uſo, non pare, che poſſa eſtenderſi oltre al primo piano: e quì anche vogliono eſſere bugne gentili.

Per gli edificj nobili la migliore ſpecie di bugne ſono quelle di ſuperficie liſcia. La loro altezza, incluſavi la commiſſura non deve mai eſſer meno, nè molto più di un modulo dell' Ordine poſto ſul baſamento. La loro figura è un rettangolo triplo, o ſeſquialtero dell' altezza. Le loro giunture poſſono eſſere ſquadrate, o centinate. La larghezza delle ſquadrate è tra $\frac{1}{8}$ e $\frac{1}{10}$ dell' altezza della bugna; e la loro profondità può eſſere uguale alla loro larghezza. Le centinate debbono formare un rettangolo, e la larghezza intera della giuntura deve eſſere tra $\frac{1}{4}$ e $\frac{1}{3}$ dell' altezza della ſuperficie piana della bugna.

Si veggono in diverſi edificj moderni ſegnate ſolamente le giunture orizzontali del Ruſtico, ed ommeſſe le verticali. Sì fatta decorazione non è naturale, e ſembra così l' edificio compoſto di gran panconi, e non di pietre.

Tale è in Roma il Palazzo di Stoppani, e di Odefcalchi.

Metter poi alle cantonate, ed alle fineftre del pian-terreno dei pezzi ruftici, come è al Palazzo di Monte Citorio in Roma, non fo che lega ci faccia col reftante dell' opera, che è lifcia, e gentile.

Si fuole anche bugnare fino in cima gli angoli, e le fafce verticali degli edificj: ma quefto non fi vorrà praticare mai dove l' opera fia delicata, ed arricchita di Ordini; perchè il Ruftico di qualunque fpecie fia è fempre ruftico, e dà un' aria grave, e rozza.

Il più conveniente ufo del Ruftico è per le porte di Città, e di Fortezze, per le prigioni, per li ponti, per gli arfenali, per li porti, e fpecialmente per le ville, e per tutti quegli edificj, nei quali l' interior robuftezza deve effere manifeftata da un afpetto ruvido, e gagliardo. Ma dove foprattutto conviene un Ruftico de' più ruftici, è nelle fabbriche fu le rive del mare, per comparir piantate come fopra fcoglj.

## XIII.

### DE' PILASTRI

I Pilaſtri non ſono, che colonne ſquadrate: hanno le ſteſſe baſi, gli ſteſſi capitelli, e gli ſteſſi cornicioni, con gli ſteſſi aggetti, e colle ſteſſe altezze, che hanno quelli delle colonne, e ſono diſtinti cogli ſteſſi nomi degli Ordini dell' Architettura.

La colonna è incomparabilmente più bella del pilaſtro. Per convincerſene baſta concepire convertite in pilaſtri le colonne del Panteon, della Piazza Vaticana, del Palazzo Stoppani: addio bellezza. Nondimeno in molte occaſioni i pilaſtri ſono neceſſarj, e poſſono anche impiegarſi con ſufficiente convenienza.

Vi ſono tre ſpecie di pilaſtri. 1° iſolati, 2° angolari, uniti al muro 3°, e incaſſati nelle facce de' muri.

1° Degl' iſolati non ſi vede altro eſempio antico che nel Tempio di Trevi: meglio ſarebbe non vederne mai in veruno edificio, nè antico, nè moderno. I pilaſtri di queſta ſorta non ſono certamente neceſſarj. Ne' portici, e nelle logge ſi adoprino o tutte colonne bel-

le, e isolate, o semplici piedi dritti, qualora si vogliano risparmiare gli Ordini di Architettura.

Ma si obbietterà forse, che negli edificj di colonne isolate si richieggono dei pilastri negli angoli, perchè ivi richiedesi maggior fortezza, e perchè l'architrave poserebbe in falso nell' angolo, se in vece di pilastro fosse in esso angolo una colonna.

Questa doppia obbiezione è ben frivola. Primieramente col farsi la colonna angolare di maggior diametro dell' altre, o di minor ristringimento nel suo sommoscapo, si acquista la necessaria fortezza, senza che la sua maggior dimensione sia visibile; perchè l' aria aperta diminuisce gli oggetti. Laddove impiegandovi un pilastro isolato, se si vede di fianco comparirà più grosso, che quando è veduto di fronte, quasi in ragione di 7. a 5., cioè come la sua diagonale è al lato, e per conseguenza se veduto di fronte è proporzionato in se stesso, e relativamente alle colonne, che lo accompagnano, non può comparire più tale, quando è veduto angolarmente. Di più, questo pilastro isolato, che si vuole più forte, diverrà più debole, perchè i suoi tagli sono espo-

ſti agli urti, ed alle intemperie.

Secondariamente lo ſtrapiombo dell' architrave ſopra la colonna angolare è di poco momento, nè mai è viſibile, perchè viene coperto dall' aggetto del capitello. Finalmente, che maggior forza ſi richiede in queſti angoli? Tutti i portici, de' quali l'Antichità è ſtata sì abbondante, non hanno, che colonne iſolate, e dopo 20. ſecoli ne ſuſſiſtono ancora parecchi belliſſimi, che non hanno voglia di rovinare, benchè ſenza pilaſtri angolari.

2° Quei pilaſtri uniti all'angolo del muro, e che moſtrano due, e talvolta tre facce, come quelli del Panteon, ſono di una indiſpenſabile neceſſità, non potendoſi in loro vece impiegar colonne ſenza invilupparſi in un gruppo di difetti.

Queſti pilaſtri preſſo i Greci erano nell'eſtremità del muro, di rado diminuivano come le colonne, nè ordinariamente raſſomigliavano alle colonne nelle modanature delle loro baſi, e de' capitelli, come ſi vede nel portico di Minerva, e nel Tempio, che ſi ſuppone di Cerere, entrambi in Atene. Solamente in qualche Ordine Corintio tali pilaſtri erano ornati con baſi, e con capitelli.

3° Finalmente quei pilaſtri, che ſono incaſſati nelle facciate dei muri, non ſono di una neceſſità aſſoluta, potendoſi in loro vece adoperare colonne, o nè gli uni, nè le altre. Ma l' anguſtia del ſito, il minor diſpendio, e la brama di ornare con Ordini eſigono talvolta l' uſo di sì fatti pilaſtri. S' impieghino pure, ma colla maggior ſobrietà. In ſomma ſi faccia uſo de' pilaſtri ovunque le colonne rieſcano, o impoſſibili, o deformi, o imbarazzanti; ma ſi procuri di evitare ogni partito, che le faccia riuſcir tali.

Quando i pilaſtri ſono ſoli, o come principali nella compoſizione, il loro aggetto deve eſſere ſecondo la regola di Scamozzi, di $\frac{1}{4}$ del loro diametro fuori del muro. In queſta guiſa ſi toglie quella loro inſipidezza di comparir come tavole appiccate al muro, ed in oltre i capitelli Corintj divengono regolari, perchè gli ſteli delle volute, e le picciole foglie di fianco vengono tagliate eſattamente in mezzo. Ma ſe tra queſti pilaſtri ricorrono cornici di fineſtre, e d' impoſte, o di ſeparazioni di appartamenti, allora biſogna accreſcere il preſcritto aggetto, ſe non è ſufficiente, per pa-

reggiar quello della cornice ricorrente: altrimenti quella cornice rimane disgustevolmente tagliata, come è nell' interno del Tempio Vaticano. Da questo accrescimento di aggetto ne' pilastri viene l' inçonveniente, che l' architrave de' larghi interpilastri comparirà senza sostegno. Perciò taluni risaltano il cornicione: ripiego pessimo sempre da abborrirsi. Il rimedio per questo inconveniente è quello stesso, che si darà per gli intercolonnj.

Qualora i pilastri son dietro le colonne, e sono loro ben vicini, è sufficiente la projezione dell' $\frac{1}{8}$, purchè la cornice ricorrente non aggetti di più. Quando però la colonna è vicinissima al muro, è superfluo mettervi dietro il pilastro; perchè già si concepisce, che l' architrave va ad essere sostenuto dal muro, in cui entra; onde ivi il pilastro non è necessario per la solidità, ma è nocivo per la bellezza; poichè la colonna col campo liscio da dietro vi spiega meglio le sue leggiadrie; all' incontro la sua base, e il suo capitello con quelli del pilastro vanno a produrre una confusione allo sguardo.

Se i pilastri poi sono in sufficiente distanza dietro alle colonne, come nei portici, e nei

periſtilj, debbono ſporgere in fuori del muro almeno $\frac{1}{6}$ del loro diametro; in queſta maniera ſono più ſoffribili delle colonne incaſtrate nei muri. Meglio è però non adoprarvi nè queſto, nè quelli, come hanno p raticato gli Antichi in tanti loro portici, dove incontro alle colonne hanno laſciato il muro bello e liſcio, ſenza altri impacci di pilaſtri, e di ſemi-colonne.

Quando i pilaſtri ſono in una ſteſſa linea colle colonne, il loro ſporto deve eſſere regolato da quello delle colonne, e in conſeguenza non può mai eſſere meno di un ſemi-diametro, perchè di più non può incaſtrarſi una colonna.

Se poi le colonne ſono ſtaccate, o ſia addoſſate al muro, il pilaſtro angolare ſi ſuol ſempre accoppiare con una colonna, la quale naſconda il ſuo lato interno, altrimenti il pilaſtro comparirebbe ſproporzionato dal giuſto punto di veduta di tutto l'edificio, ſpecialmente ſe l'edificio è picciolo, ed il punto di veduta è ben vicino. Ma per evitare un inconveniente ſi cade in un altro, che è di laſciare un deforme vano tra le colonne e il pilaſtro. Il difetto del pilaſtro veduto diagonal-

mente non si può sempre evitare, come nelle facciate terminate da pilastri negli angoli. Tale è la Farnesina, e il Campidoglio. Questo difetto si diminuisce col lasciare all' angolo una striscia di muro fra un pilastro, e l'altro, e sopra ciascuno risaltar la cornice.

I pilastri si debbono quasi sempre rastremare, quantunque ne' migliori edificj antichi e moderni se ne vegga la pratica indifferente. La rastremazione nei pilastri sempre giova, e per la maggior varietà nella loro forma, e per la miglior proporzione de' capitelli, e particolarmente nel Corintio, come anche per iscansare le irregolarità cagionate dal passaggio dell' architrave, dalle colonne diminuite ai pilastri non diminuiti; e altresì per isfuggire le difficoltà della regolare distribuzione de' modiglioni angolari, sieno i pilastri soli o accompagnati con colonne; poichè quando i pilastri, che sono dietro le colonne, non sono rastremati, l' architrave, che va a posare su queste, e su quelli, riesce difettoso nella sua posizione; perchè l'architrave o strapiomba dalla colonna, difetto sensibile specialmente nell' esteriore, che è esposto ad esser veduto da più parti; o egli non occupa tutta la larghezza della testa del

pilaſtro, difetto, che non è ſcuſabile, che nelle grandi elevazioni, dove poco, o nulla ſi ſcopre.

Di più, ſe i pilaſtri non ſi diminuiſcono, i modiglioni ſi allontanano l' uno dall' altro più, che nelle ordinanze decorate di colonne; le diſtanze degl' interpilaſtri divengono diverſe da quelle già ſtabilite per le colonne, e la cornice dovrà eſſere di maggiore ſporto per conſervare fra i modiglioni gli ſpazj quadrati, e regolari. Quante nojoſe alterazioni!

Creſce ancora l' obbligazione di raſtremare i pilaſtri, perchè, ſe nol ſono, compariſcono più larghi in cima, che da' piedi. Ciò ſembra contro le leggi dell' Ottica; ma il fatto è certo: baſta guardarli; o provenga ciò dalla luce, che è più forte in fondo, che in cima, o dall' impreſſione, che ſi conſerva per qualche tempo, o da qualunque altra ne ſia la cauſa.

Il ſolo inconveniente de' pilaſtri diminuiti è di laſciare ſpazj inuguali frà loro. Queſto difetto, che è picciolo in confronto di tanti altri riferiti vantaggi, è comune anche alle colonne; ma ſempre è difetto, ed è più ſenſibile ne' pilaſtri, ſpecialmente ſe queſti hanno poco aggetto, ſe ſono principali nella compoſizione, ſe non ſono frammiſti con colonne,

e se nei loro intervalli sono delle fasce, dei riquadri, e degli altri ornati di porte, di finestre, o di nicchie, tutte queste cose sono perpendicolari, e la diminuzione de' pilastri disdirebbe molto. Dunque allora non si rastremino: si scansi sempre il maggior difetto.

È da avertirsi, che dove sono insieme pilastri, e colonne, quelli compariscono sensibilmente più grossi di queste, benchè gli uni, e l' altre sieno di ugual diametro. Perciò in tal caso il diametro inferiore de' pilastri vuole essere pochi minuti più picciolo di quello della colonna, e il diametro superiore uguale al superiore di esse colonne.

Ai pilastri si fanno le scanalature come alle colonne per toglier loro la crudezza della superficie piana, e ordinariamente se ne sogliono porre 7. per ciascuna faccia. Nel portico del Panteon i pilastri sono scanalati, e le colonne sono lisce, forse perchè il portico fu un' aggiunta posteriore. Tutto il contrario è nel tempio di Marte Ultore, e nel portico di Settimio: i pilastri vi sono lisci, e le colonne scanalate. Scamozzi vorrebbe, che i pilastri incassati nel muro si scanalassero di fronte solamente, nè mai dai lati. Questo è necessario

quando fra pilaſtri ricorrono cornici, o impoſte, le modanature delle quali entrando nelle cavità delle ſtrie ſono tagliate in forme irregolari, e diſaggradevoli: ma ſe nei fianchi ſono liberi, poſſono eſſere ſcanalati come da fronte, purchè le ſtrie ſieno diſtribuite in maniera, che un filetto, o intervallo ſia nella giuntura del muro, affinchè la forma del pilaſtro comparifca diſtinta.

È un cattivo guſto l' ornare le facce de' pilaſtri con riquadri, e con altre ſculture di molto rilievo. Al più al più vi ſi poſſono ſoffrire degli ornati di fogliami di poco rilievo, naturali, e ſemplici. Nelle ruine di Palmira ſi veggono de' pilaſtri con ogni ſorte di ornamenti, non tutti ben inteſi.

Si raccomanda di nuovo la giudizioſa parſimonia de' pilaſtri, non ſolo per l' uſo troppo frequente, che ſenza neceſſità alcuna ſe ne fa, dove ſi avrebbe potuto aſſai meglio ornare con colonne; ma principalmente pel crudeliſſimo abuſo di ridurli a fette, e di applicarne in quà e in là delle metà, e fino de' quarti. Anzi in uno ſteſſo angolo ſe ne veggono infilzate le mezze dozzine di fettarelle, che producono una lunga ſerie di ca-

pitelli, e di basi a onde, e una folla d' irregolarità, e di mutilazioni nel sopra ornato. Non v' è per gli occhi uno strazio peggiore di questo. Pure il Vaticano abbonda di queste galanterie, e a tanto esempio del divino Michelangelo gli Architetti Romani hanno fatto, e fanno gara per inzepparne le loro fabbriche.

## XIII.

### DE' PIEDESTALLI

IL piedestallo è composto di tre parti principali, che sono la base, il dado, e la cornice.

Il dado è quasi sempre della stessa figura cubica, o parallelopipeda: ma la base, e la cornice variano, e sono ornate con più, o meno modanature secondo la ricchezza, o la semplicità della composizione, in cui il piedestallo s' impiega.

Quindi i piedestalli, al pari delle colonne, sono distinti co' nomi dei differenti Ordini di Architettura. Anzi la maggior parte degli Architetti riguardano il piedestallo, come una parte sì necessaria dell' Ordine, che senza pie-

deſtallo ſtimano non poterſi dare Ordine compito.

Ma ben lungi d' eſſere il piedeſtallo una parte eſſenziale, e integrante dell' Ordine, eſſo è piutoſto un ripiego neceſſario bensì in alcune occaſioni, ma inutile, ed abuſivo in moltiſſime altre. Poiche quando ſi è ſottopoſta una baſe al fuſto della colonna, affinchè non ſi avvalli nel ſuolo, quale ufficio ha più il piedeſtallo? Rimane ozioſo, e inſignificante, e produce queſti notabili inconvenienti.

1° Toglie alla colonna una cert' aria di grandezza, e di maeſtà, facendola comparire conſiderabilmente raccorciata e vacillante, e le ſue belle proporzioni ſembrano alterate, mentre ſi deve ſempre procurare, che eſſa vi ſignoreggi.

2° Gli angoli della cornice del piedeſtallo, quando ſono a portata della mano, ſono ſoggetti a romperſi facilmente.

3° Se il piedeſtallo è allo ſcoperto, cagiona un ribalzo di pioggia nocivo alla baſe della colonna.

2° Se è appoggiato al muro, o ai piedi-dritti, fa un ammaſſo di baſi inuguali in livelli differenti: coſa molto diſſonante, ſpecialmente quando tutto ha da ricorrere per uno ſteſſo livello.

5° I piedeſtalli riſtringono gl' intercolonnj in giù, ove lo ſpazio ſi richiede maggiore.

Dunque le colonne iſolate, e conſiderabilmente diſtanti dal muro, come ne' portici, e ne' periſtilj, non ſi debbono mai ſoprapporre ai piedeſtalli: comparirebbero come uomini ſopra i trampoli; e tali appunto ſembrano i diſegni di Scamozzi, e le colonne del Tempio di Sciſi, l' unico eſempio antico di tanta deformità. In tutte le altre opere antiche le colonne ſempre ſorgono, o immediatamente dal ſuolo, o da un baſamento tutto unito, e continuato: e queſta deve eſſere certamente la vera pratica. Forſe nel predetto Tempio di Sciſi, per difetto della neceſſaria lunghezza delle date colonne, ſi ricorſe all' eſpediente de' piedeſtalli. Da queſta neceſſità alcuni deducono l' invenzione de' piedeſtalli. Alla neceſſità conviene chinare il capo, ed accomodarſi, come meglio ſi può: ma la neceſſità non è una bellezza, e ſi deve con ogni ſtudio sfuggirla. Dati certi partiti, ecco le brutte neceſſità: ſi cambj partito, e le neceſſità ſvaniſcono.

Quando fra gl' intercolonnj ſi richiede aſſolutamente un riparo, e una balauſtrata, come nelle logge, negli Ordini ſuperiori; ne' portici

elevati ſopra qualche rialto, e in altri conſimili caſi; allora ſe l'edificio è grande, le colonne ſi debbono mettere ſopra un plinto, o ſopra uno zoccolo continuato, come alla Fortuna Virile, alla Concordia, al Teatro di Marcello, al Coloſſeo &c. Ma nelle picciole fabbriche, dove non è conveniente porre i balauſtri tra i fuſti, ſi poſſono alzar le colonne ſopra i piedeſtalli, come ha praticato Palladio nella Villa Cornaro vicino a Caſtel Franco, e in altri ſuoi edificj; benchè in una Villa de' Conti Valmerana, e Liſiera egli abbia fatto diverſamente. In tali caſi però ſi deve continuare la baſe, e la cornice de' piedeſtalli ſempre in linea retta, ſenza alcun riſalto in fuori. Ma i dadi non debbono eſſere più larghi de' plinti delle colonne ſuperiori, ovvero quanto è il ſommoſcapo delle colonne inferiori: e gl' intervalli fra loro ſi debbono riempiere di balauſtri: allora il riparo ſarà in realtà, e in apparenza più leggiero, che ſe il piedeſtallo foſſe continuato.

I piedeſtalli ſembrano neceſſarj dovunque il ſuolo, o il pavimento non è da per tutto uno ſteſſo livello; come nell'interiore delle Chieſe,

dove il ſacrario è più elevato, che il reſtante della Chieſa, nelle ſcale, e in altri caſi conſimili. Pure anche in queſti caſi l' uſo degli zoccoli rieſce meglio di quello de' piedeſtalli per ragione, che la baſe di queſti verrebbe ad eſſer tagliata.

Non è però ragione ſufficiente l' alzar le colonne ſopra i piedeſtalli, o ſopra zoccoli, affinchè ſieno interamente vedute dagli ſpettatori, nè altri poſſano naſconderne parte, come praticavano gli Antichi nelle ſcene de' loro teatri, e negli archi trionfali, e come ſi pratica nelle noſtre Chieſe entro i cori, e negli altari. Per queſta inſufficientiſſima ragione i piedeſtalli ſarebbero ſempre neceſſarj in tutti i portici, e in tutti i Tempj, perchè ſi dà qualche perſona, che impediſce alle altre l' intero aſpetto della colonna. Ma queſti impedimenti non ſono montagne.

Si faccia ſoltanto uſo de' piedeſtalli, ove l' aſſoluta neceſſità indiſpenſabilmente li richiegga, e ſi preferiſcano ſempre i piedeſtalli continuati, vale a dire i baſamenti, ai piedeſtalli iſolati. Alcuni Autori hanno concepita una terribile avverſione contro i piedeſtalli, nauſeati forſe dal moſtruoſo abuſo, che ne hanno fatto gli

Architetti moderni, ſpecialmente nell' interiore delle Chieſe, ove intorno agli altari ſe ne veggono le cataſte per ſoſtener colonne, che nulla ſoſtengono. Quivi non è neceſſità, ma pura ignoranza.

L' avariſſimo uſo de' piedeſtalli deve eſſere accompagnato dai due neceſſarj requiſiti, il primo de' quali è la ſemplicità della loro forma, e l'altro la giuſtezza de' loro rapporti.

Le figure triangolari, circolari, poligone, e miſtilinee con riſalti, ſcantonamenti, e gonfiature al dado, ridotte in forma di balauſtro, o contornate di cinture, di feſtoni, e di riquadri di ſtrane figure ſono ſtrambalatezze inſoffribili ne' piedeſtalli, come in tutto il reſto della bella Architettura. Vaneggiamenti del P. Pozzi. Il dado certamente deve eſſere più o meno ornato di riquadri rettilinei, o laſciato ſemplice, ſecondo richiede l' Ordine, cui è ſottopoſto, e ſecondo il carattere dell' edificio. Lo ſteſſo riguardo deve anche determinare la ſemplicità, o l' ornamento delle baſi, e delle cornici de' piedeſtalli.

Riſpetto alle dimenſioni del piedeſtallo gli Autori ſono al ſolito diſcrepanti fra loro. Vi-

gnola li dà $\frac{1}{3}$ dell' altezza dell' Ordine. Più ſobriamente Palladio gli aſſegna circa $\frac{1}{4}$. Il Piedeſtallo è un difetto; meno alto, meno difettoſo.

Altrove ſi parlerà della varia ſpecie di piedeſtalli, che s' impiegano fuori degli Ordini.

## CAPITOLO XV.

### DEGLI INTERCOLONNJ

L' Intercolonnio è lo ſpazio tra colonna, e colonna. Per ben proporzionare queſti ſpazj, biſogna aver riguardo a tre coſe, alla ſolidità, alla comodità, alla bellezza.

Gl' intercolonnj non debbono mai eſſere sì ſpazioſi, che la ſolidità reale, o apparente ne ſoffra; ne ſi anguſti da impedire una ſufficiente quantità di luce, o l' ingreſſo libero agli uomini per paſſarvi ſpeditamente con quegli arneſi, che ſecondo la qualità degli edificj poſſono portarvi. Queſti due così eſſenziali riguardi debbono combinarſi con una certa eleganza di proporzione grata all' occhio, donde vien quello, che ſi chiama bello.

La regola principale è queſta. Se le colonne groſſe ſi ſituano troppo vicine, compariſco-

no più groſſe di quello, che realmente ſono; e ſe le colonne delicate ſi ſituano troppo diſtanti, ſembrano più delicate di quello, che ſono in loro ſteſſe.

Su queſta regola Vitruvio ha ſtabilite cinque ſpecie d' intercolonnj, che ſono le ſeguenti.

| Intercolonnj | Diametri della Colonna | Altezza della Colonna |
|---|---|---|
| 1. Picnoſtilo | $1\frac{1}{2}$ | 19 |
| 2. Siſtilo | 2 | $18\frac{1}{2}$ |
| 3. Euſtilo | $2\frac{1}{2}$, o $2\frac{1}{4}$ | 17 |
| 4. Diaſtilo | 3 | 17 |
| 5. Areoſtilo | 4 | 16 |

I due primi, che ſono i più ſtretti, ſono ſtati accordati al Corintio, che è il più delicato. Quello di mezzo all' Jonico; e i due ultimi, che ſono i più ſpazioſi, al Dorico, che è il più maſſiccio. L' ultimo però, che è di 4. diametri, non veniva uſato dagli Antichi, che nel Dorico più ſemplice, oſſia nel Toſcano, in cui ſi praticavano gli architravi di legno.

Scamozzi ha ragionato meglio ſugli intercolonnj, e gli ha ſtabiliti in queſt' altra maniera.

| | | |
|---|---|---|
| Toſcano | 3 | diametri della colonna |
| Dorico | 2 $\frac{3}{4}$ | |
| Jonico | 2 $\frac{1}{2}$ | |
| Compoſito | 2 $\frac{1}{4}$ | |
| Corintio | 2 | |

In queſta guiſa ſembra meglio oſſervata una giuſta progreſſione per tutti gli Ordini, e ſono tolti quegli eſtremi di 4. e di 1. $\frac{1}{2}$ troppo eccedenti di Vitruvio.

Vignola ha ſtabilito in tutti gli Ordini quaſi lo ſteſſo intercolonnio, e queſto ſuo metodo, a ben conſiderarlo, è il migliore di tutti. Poichè laſciando da parte i due eſtremi intercolonnj Vitruviani, il primo de' quali è troppo anguſto, e l' ultimo troppo ſpazioſo, e ritenendone i tre di mezzo, cioè il Soſtilo di 2. diametri pel Corintio, l' Euſtilo di 2 $\frac{1}{2}$ per l' Jonico, e il Diaſtilo di 3. pel Dorico, con queſti tre intercolonnj ſi va ad eſeguire la regola preſcritta, in cui eſſendo le colonne tutte della ſteſſa altezza, ſi vede la gradazione degl' intercolonnj, che ſono maggiori, quanto più

grande è il diametro della colonna, e perciò il Picnoſtilo preſſo gli antichi, ai quali l'uſo della gran colonna era famigliare, poteva ſervire, ma non già a noi, che adoperando colonne mediocri avremmo intercolonnj inſervibili. Con queſto metodo ſi ha il vantaggio di dare a ciaſcun Ordine più intercolonnj, come ſpeſſo richiede il biſogno; laddove negli altri ſiſtemi ciaſcun Ordine viene limitato ad una certa ſpecie d' intercolonnio.

Avendo così più intercolonnj per ciaſcun Ordine, non ſi ha, che diſporli ſecondo il comodo, e la convenienza. Nè vi è biſogno, che i tre predetti intercolonnj ſieno ſcrupoloſamente eſeguiti ſecondo le miſure di Vitruvio. Qualche leggiera alterazione è neceſſaria per la regolarità della diviſione del ſoffitto, ed affinchè i modiglioni corriſpondano eſattamente all' aſſe della colonna; coſa molto traſcurata dagli Antichi, quantunque ſia più ſenſibile l'irregolarità del ſoffitto, che qualche leggiera alterazione nell'intercolonnio.

Nel Dorico però gli intercolonnj debbono neceſſariamente differire da quelli degli altri Ordini, per motivo del ſuo fregio, richieden-

dosi, che l' intercolonnio non sia nè meno di un triglifo, nè più di tre; il migliore però è quello di due triglifi.

In una facciata le colonne debbono sempre essere in numero pari, affinchè nel mezzo ci sia un intercolonnio corrispondente alla porta, o all' ingresso. In un Tempio di Pesto, se pure è Tempio, si osserva un portico di 9. colonne, così che nel mezzo, in vece d' intercolonnio, è una colonna, in corrispondenza della quale siegue entro la cella una serie di colonne, che dividono la cella in due parti. Lo stesso si osserva in un portico di cinque colonne in un Tempio dell' Isola d' Egina, e in due altri nell' Egitto, uno detto Romembu, e l' altro del serpente Rnuphis. Queste sono opere della più remota Antichità, quando l' Arte ancor fanciulla, non sapendo come meglio sostenere il tetto ne' grandi edificj, v' impiegò per lungo nel mezzo una fila di colonne, che reggessero la tratta degli architravi. Quindi il *columen*, o sia il colmo del tetto, donde Vitruvio deriva la denominazione di colonna.

Gl' intercolonnj ne' portici, ne' vestiboli, nelle gallerie, ne' peristilj debbono essere fra loro uguali, per quanto sia possibile; e se quel-

lo di mezzo si richiede talvolta più largo, sialo, ma meno apparente, che si può; come lo è in quasi tutti i monumenti Romani, dove questo maggiore slargamento è di un modiglione di più, ovvero di un triglifo e di una metopa; ma negli edificj Greci, specialmente in quelli del tempo di Pericle tutti gl' intercolonnj sono uguali, senza aver riguardo nè a porte, nè a pilastri, e sono incomparabilmente i più belli; convien però eccettuarne i propilei, cioè que' portici, che servivano d' ingresso alla Cittadella d' Atene, e che sono anche del bel secolo di Pericle; quivi l' intercolonnio di mezzo era più largo di quelli di fianco per ben caratterizzare, che questo edificio era una porta.

Le colonne angolari debbono essere un tantino più grosse delle altre, e questo divario suole fissarsi ad $\frac{1}{50}$ del diametro. Non è solo per motivo di solidità, che tali colonne ricchieggono maggior grossezza, ma anche perchè circondate dall' aria aperta non sembrino più sottili. Forse gli Antichi hanno perciò usato talvolta di mettere negli angoli colonne ovali, vedendosi due capitelli di questa forma su la scalinata della Trinità de' Monti a Roma, ed altri consimili frammenti ha veduti M. le Roy

nell' Iſola di Delos; ma una tal pratica, ſe ~~mia~~ mai è ſtata in uſo, non merita imitazione, poichè quella forma ovale non è in se ſteſſa piacevole, e meno lo diviene a canto delle colonne rotonde.

Nei piccioli edificj, come ſono quei Tempietti, ed altre decorazioni uſitate ne' giardini, e nei piccioli caſini, è neceſſario fare gl' intercolonnj più larghi del ſolito, perchè la picciolezza del diametro non darà ſufficiente ſpazio da paſſarvi comodamente; perciò non ſi debbono fare più ſtretti di tre piedi, che è un paſſaggio comodo per un uomo della maggior copertura.

In generale, o ſieno le colonne iſolate, e lontane dal muro, o vicine, o incaſtrate, ſempre negl' intercolonnj ſi deve combinare il ſolido, il comodo, ed il bello. Onde ſe le colonne ſono iſolate, e diſtanti dal muro, gl' intercolonnj debbono eſſer tali, che oltre la loro ſolidità, e bellezza, ciaſcuno dia facil paſſaggio ſecondo l' uſo, cui ſono deſtinati. Si veggono ſpeſſo nei portici degli edificj moderni, e ſpecialmente nei Tempj, ove l' intercolonnio di mezzo è larghiſſimo, e i laterali sì anguſti, che ſono impermeabili. Che perdita

di ſpazio neceſſario in un luogo di concorſo! Quante colonne mal impiegate! Tali ſono in Roma i portici di S. Maria in Via Lata, e della Pace, opere di Pietro da Cortona; tali ſono nelle due Chieſe Gemelle al popolo, nel Noviziato de' Geſuiti &c.

Quando poi le colonne ſono vicine, o incaſſate al muro, gl' intercolonnj debbono eſſere in maniera, che le porte, le fineſtre, le nicchie vi ſi poſſano ſituare così eſattamente, che i loro ſtipiti raſentino lo zoccolo delle colonne. Niente deve eſſervi nè di ſuperfluo, nè di mancante, e molto meno dello ſtorpiato.

Se gli Architetti aveſſero ſempre conſiderati gl' intercolonnj in queſto triplice aſpetto, non ſi vedrebbero le colonne in un medeſimo edificio poſte così alla carlona, ora sì vicine, che quaſi ſi toccano, ed ora lontane un miglio, con l' apprenſione che l' architrave ſi ſpezzi.

Il numero degl' intercolonnj dipende dall' eſtenſione de' pezzi, che ſi hanno da decorare. Gl' intercolonnj però determinano alcune particolari dimenſioni, come padiglioni, avancorpi, cortili, veſtiboli, pezzi di appartamenti nobili &c., quali coſe richiaman poi altezze proporzionate fra loro, e relativamente alla diſtribu-

zione interna, ed al carattere dell' edificio. Quindi si osservi, che dalle più picciole parti degli Ordini si viene a poco a poco ad alargare ed a determinare tutto l' edificio.

## CAPITOLO XVI.

### *Delle Colonne Binate.*

DA quanto finora si è detto degl' intercolonnj, si rileva non esser molto lodevole l' uso di accoppiare le colonne, uso tanto favorito da' moderni, e non del tutto ignoto agli Antichi, come mostrano le ruine di Palmira, un arco trionfale di Pola, e qualche altro picciolo esempio, ma non mai adottato nè dai Greci, nè dai Romani.

E che v' è di vago in queste colonne binate fra loro sì vicine, che i capitelli, e le basi si toccano, o quasi si toccano? Sembra anzi, che sieno contro la natura, la quale non va a salti, ma per insensibili gradazioni passa da cosa a cosa; e perciò a noi piace tanto la distribuzione fra colonne, o fra altri oggetti ugualmente distanti. Di più, cagionano difficoltà grandi, e talvolta insormontabili

per la regolare diſtribuzione de' triglifi, de' modiglioni, e del ſoffitto. E finalmente perchè fare col più, e con maggior diſpendio quello, che ſi può fare col meno?

In alcuni caſi però eſſe ſono neceſſarie. Alle cantonate degli edificj, ornati di Ordini, ma in picciole, e mediocri diviſioni, pare che non ſi poſſa fare a meno di non accoppiare nell' angolo una colonna, o un pilaſtro, affinchè ivi ſia maggior fermezza, e il pieno rieſca almeno uguale agli altri, che ricorrono per la facciata, come è in quella del Tempio di Trevi, dove una colonna è accoppiata ad un pilaſtro. È vero, che in tali angoli ſi ſuole perciò mettere delle bugne, o delle faſce, ma queſto ſpediente non conviene, ove ſignoreggiano gli Ordini di Architettura.

Quando però l' edificio è in grandi ripartimenti, e le fineſtre ſono molto ſpaziate, non è neceſſario queſto accoppiamento, perchè la differenza de' pieni è poco viſibile.

Ma ſi ha bensì neceſſità di accoppiar le colonne in que' ſiti obbligati, quando, date le fineſtre, le porte, le nicchie, o altre decorazioni, gl' intercolonnj rieſcono troppo ſpazioſi, e in conſeguenza deboli e ſpiacevoli. È chia-

ro allora, che coll' accoppiare le colonne l' intercolonnio maggiore diviene non solo proporzionato, ma anche forte, perchè i pezzi dell' architrave vanno l' uno dentro l' altro. Ma gl' intercolonnj minori riescono d' una angustia meschina. Tale è la famosa colonnata del Louvre, in cui Perault ha stabilito il suo areostilo, cioè una tale disposizione di colonne, che il maggior intercolonnio è di diametri $3\frac{1}{2}$, ed il minore soltanto di $\frac{1}{2}$ diametro.

Nascono ancora degli altri casi, che richieggono questo accopiamento; come nel piano superiore del cortile di Caprarola, dove l' estrema larghezza de' piedi-dritti del rustico inferiore ha obbligato Vignola ad usarvi di sopra colonne binate.

Sono dunque le colonne binate un bisogno, che non si deve fare volontariamente nascere, ma nasce spesso anche nelle opere più ben intese. Quando però si è costretto dalla rara necessità a praticarlo, conviene usare ogni cura per rendere meno sensibili, e meno disaggradevoli le irregolarità cagionate da quella difettosa disposizione. Queste irregolarità sono, che i modiglioni difficilmente corrispondono nè al mezzo degl' intercolonnj, nè all' asse delle colonne.

Per isfuggire questo inconveniente l' Architetto del prementovato peristilio del Louvre ha slargati ed i modiglioni, e i loro intervalli: la distanza da un centro all' altro in quei grandi intervalli è di un modulo, e 13. minuti; e negl' intercolonnj piccioli è di un modulo, e 15. minuti. Questo metodo, benchè tollerabile in quell' edificio grande, dove la banda del dentello non è tagliata, e gli angoli sono terminati da' pilastri non rastremati, non è da imitarsi in altri casi, perchè, o si dovrebbe slargare tutta la cornice, e alterare tutte le sue proporzioni, o i modiglioni non caderebbero regolarmente sopra i dentelli, che non ci debbono essere, o i cassettoni del soffitto, in vece di essere quadrati, riuscirebbero oblunghi, e l' intervallo tra l' ultimo modiglione, e quello, che è sopra la colonna angolare, sarebbe molto minore degli altri.

Per evitare queste irregolarità, la maniera migliore, e più semplice è di mantenere una regolare distribuzione nel cornicione, senza alterare punto le sue misure, incominciando a ripartirlo dalle due estremità dell' edificio. In questa guisa i cornicioni corrisponderanno al mezzo di ciascuna colonna, e sì vicino al mezzo

degl' intercolonnj, che il divario ne sarà impercettibile. Il solo inconveniente di questa pratica è, che i tre intercolonnj centrali dell' edificio riusciranno $\frac{1}{3}$ di un modulo più larghi di quello, che sia necessario per 11. modiglioni. Ma questa è una minuzia, che si può facilmente dividere, e rendere impercettibile in una lunghezza sì grande.

Si deve ancora avvertire, che nell' accoppiamento non vanno disgiunti i plinti delle colonne, per così evitare la vista disgustosa di quei piccioli intervalli, che rimarrebbero fra plinto, e plinto.

Dove le colonne binate possono avere un uso più legittimo, è, quando s' impiegano, non secondo la lunghezza, ma secondo la larghezza del muro, dove questo sia tanto grosso, che una sola colonna non basti a sostenerlo. Si vede di ciò un esempio antico nel Mausoleo di Bacco presso S. Agnese fuori di Roma. Quivi le colonne sostenenti la cuba sono poste in cerchio a due a due, pigliando la grossezza del muro: onde a chi sta sotto la cuba ogni pajo di colonne si presenta non in maestà, ma in fuggita. Il Palladio grand' imitatore delle cose antiche fece una cosa consimile nel suo bel

chioſtro di S. Giorgio Maggiore in Venezia. Di un guſto diverſo è il cortile arcuato col loggiato ſuperiore del Palazzo Borgheſe, dove le colonne non ſono accoppiate per la lunghezza del muro; ma pure vi ſtanno bene, perchè in quegli archi la lunghezza del muro ſi può prendere per la ſua larghezza; ed eſſendo inoltre l' opera grande, e quadrangolare, quell' accoppiamento vi dà forza e leggerezza, ed un certo movimento grazioſo. In ſomma l' accoppiamento delle colonne deve naſcere dalla natura ſteſſa della fabbrica, e da una neceſſità tale, che ſembri, che ſenza di quel doppio ſoſtegno l' edificio non poſſa nè coſtruirſi, nè ſuſſiſtere.

## CAPITOLO XVII.

### DEGLI ARCHI

Gli Archi non ſono di tanta magnificenza, e bellezza, come le colonnate piane; ma ſono più ſolidi, meno diſpendioſi, e più comodi per cortili, per ingreſſi, per piazze, e per tutte le aperture di ſtraordinaria grandezza, come ſi richieggono ſpecialmente a' tempi noſtri,

per la frequenza delle carrozze.

Varie sono le maniere di costruire, e decorare gli archi; 1° con sole colonne; 2° con piedi dritti semplici; 3° con piedi dritti ornati di colonne, o di pilastrini.

1° Le colonne sole non si possono impiegare negli archi, che in due modi; 1° coll' impostare gli archi immediatamente sopra i capitelli delle colonne. Barbarismo gran tempo in credito, e non ancora interamente estinto, quantunque sia visibile lo strapiombo del piede dell' arco, e la solidità reale, ed apparente ne rimanga offesa. Perchè terminando il piede, o l' imposta dell' arco in un quadrato, ed essendo la colonna rotonda, o quel quadrato spunta fuori co' suoi angoli dalla circonferenza del circolo, che è sezione della colonna, ed allora rimane senza sostegno una porzione dell' arco; o esso quadrato resta iscritto nel circolo, ed allora quattro sezioni del fusto della colonna rimangono inutili, non avendo che sostenere: con che si manca alla perfezione in eccesso, ove nell' altro supposto si mancava in difetto. Potrebbero al più al più tali archi servire in qualche pezzo di Architettura finta di legno, o di verdura per

iſpettacoli paſſaggieri.

Il 2° modo è di voltare gli archi ſul ſoprornato delle colonne, con porre a canto alle colonne reggenti altre colonne, che ſoſtengono in piano il predetto ſoprornato. Queſto metodo è ben elegante, quando l' intercolonnio minore rieſca ſecondo le proporzioni preſcritte degl' intercolonnj, e di comodità ſufficiente al paſſaggio, alla luce, ed agli uſi, cui l' edificio è deſtinato.

2° L' uſo de' ſemplici piedi-dritti per ſoſtegno degli archi è naturale, e ben conveniente alle opere più robuſte.

L' altezza del vano degli archi non deve mai eſſere nè molto più, nè molto meno del doppio della loro larghezza. Onde ſi può dare una regola generale, e conveniente per tutti gli archi degli Ordini diverſi, la quale conſiſte in dividere la larghezza data di un arco qualunque in 12. parti uguali, ed aſſegnarne all' altezza degli Ordini nel modo ſeguente.

| | |
|---|---|
| Toſcano, o Ruſtico | 23 |
| Dorico | 24 |
| Jonico | 25 |
| Corintio | 26 |

La larghezza de' piedi-dritti non vuole essere nè molto maggiore della $\frac{1}{2}$ nè minore de' $\frac{2}{5}$ della larghezza della luce, essendo già i piedritti senza piedestalli: in questa guisa ella corrisponderà al carattere degli Ordini. I piedidritti angolari, che debbono fare maggiore resistenza, vogliono essere più larghi degli altri della $\frac{1}{2}$, dell' $\frac{1}{3}$, o dell' $\frac{1}{4}$. Nel Teatro di Marcello la larghezza de' piedi-dritti è $\frac{2}{3}$; e nell' Anfiteatro di Verona è uguale a quella della luce, o sia del vano. Onde si può stabilire la larghezza de' piedi-dritti uguale a quella del vano negli edificj Toscani, o Rustici, di $\frac{2}{3}$ ne' Dorici, della $\frac{1}{2}$ ne' Jonici, e dell' $\frac{1}{3}$ ne' Corintj. Ma conviene ancora aver riguardo al peso, che loro sovrasta.

La loro grossezza poi dipende dalla larghezza del portico; perchè debbono essere abbastanza forti da resistere alla spinta della volta. Ma riguardo alla bellezza dell' edificio non dovrebbero essere meno dell' $\frac{1}{4}$ della larghezza dell' arco nè più dell' $\frac{1}{3}$.

Questi piedi-dritti si sogliono talvolta ornare di bugne, e farsi abbastanza larghi da contenere finestre, porte, nicchie.

La parte circolare dell' arco, o sia la sua

fronte si chiama archivolto arricchito di modanature. Questo archivolto è talvolta nel suo mezzo interrotto da una mensola, o da una chiave, o da qualche ornamento di scultura; le quali cose fanno tutte ufficio di sostegno alla lunga tratta dell' architrave.

3° Finalmente questi piedi-dritti si accompagnano o con colonne, o con pilastri. Questa terza specie di archi non sembra la più felice ad alcuni Architetti, i quali filosofano così „ Le colonne, ed i piedi-dritti sono due
„ sostegni differenti da non porsi tutti due in
„ opera per sostenere lo stesso peso. Se le
„ colonne hanno forza abbastanza da reggere
„ al sopra posto carico, perchè unirle ai pie-
„ di-dritti delle arcate? Se poi esse non so-
„ no sufficienti, se ne moltiplichi il numero
„ fino alla sufficienza, e si sottopongano agli
„ archi in piano. Ma questa moltiplicazione
„ di colonne talvolta cagionerà imbarazzo; ov-
„ vero la solidità della fabbrica, o l' uso cui
„ si destina, richiederà arcate; ebbene, si
„ facciano arcate con piedi-dritti semplici sen-
„ za inutili colonne, e si eviterà una insigni-
„ ficanza, ed una spesa superflua. La smania

„ di ornare ha fatto cadere in queste inutili-
„ tà disgustevoli, tanto più disgustevoli, che
„ le cornici delle imposte vengono ad esser
„ tagliate dalle colonne, o da' pilastrini ap-
„ poggiati, o incastrati ai piedi-dritti. Nè
„ questo deforme inconveniente può scanzarsi
„ col porre le colonne interamente staccate
„ da essi piedi-dritti, perchè tanto quella cor-
„ nice rotonda nascosta sembra tagliata; e
„ poi, che cosa significano allora quelle co-
„ lonne? „ Quindi questi Architetti Filosofi conchiudono: Giammai archi con piedi-dritti corredati di colonne, o di pilastrini.

Questo raziocinio è più specioso, che giusto. Poichè 1° non è già vero, che il piede-dritto sostiene l' arco, cioè il masso del muro, e la colonna ne sostiene la superficiale decorazione.

2° Il comodo richiederà spesso archi grandi, e ben solidi; dunque piedi-dritti. Ma la convenienza dell' edificio richiederà ancora sontuosità di decorazione. Or in questo caso si potrà fare a meno di non usare archi con piedi-dritti accompagnati da pilastrini, o da colonne? Altrimenti s' incorrerebbe in gran difetti, come di massi enormi sopra il voto,

d' intercolonnj eccessivamente spaziosi, il che è contro la solidità, ovvero d' intercolonnj ineguali, che produrrebbero e deformità, ed imbarazzo. Dunque questa sorte di archi è talvolta necessaria, ed anche plausibile per la varietà dell' Architettura. Convien però confessare, che non è certo la più bella; e benchè oggi la più usitata, deve farsene il maggior risparmio, ed eseguirsi colle precauzioni, che si anderanno ad esporre.

In generale il buon successo delle arcate dipende I. dalla forma della luce; II. dalla applicazione degli Ordini; III. dalla giustezza de' pezzi compresi nelle arcate, come delle alette; IV. delle imposte; V. degli archivolti; VI. delle chiavi.

## I.

### *Della miglior forma degli Archi.*

LA forma migliore per gli archi è la semicircolare. Gli archi abbassati, o scemi, cioè quelli, che fanno una porzione di circolo minore della metà, sono di una forma men bel-

la, come lo sono i rialzati, cioè quelli di una porzione di circolo maggiore della metà. Lo stesso è degli archi elittici; ma i più svistosi sono gli archi Gotici, i quali consistono in due porzioni circolari, che si riuniscono in un angolo acuto nella sommità: questi però sono i più forti, e possono avere il loro buon uso.

La loro grandezza vien regolata dall' uso, cui debbon servire, ed i loro rapporti debbono corrispondere al vario carattere degli Ordini, come si è detto di sopra: anche i pie-dritti debbono essere relativi all' espressione degli Ordini.

## II.

### *Applicazione degli Ordini agli Archi*

Gli Ordini vi debbono dominare sopra tutte le altre parti, ma non vi hanno da comparir colossali. Coll' innalzarli sopra piedestalli divengono piccioli, e senza piedestalli compariscono talvolta troppo grandi; onde il miglior espediente è piantarli sopra piccioli zoccoli, che li assettano meglio sul suolo irregolare, e li difendono dalla pioggia, e dagli urti.

L' intercolonnio deve comprendere la larghez-

za dell'arco, e delle alette ben proporzionate, venendo determinato dalla regolarità della cornice, qualora questa abbia de' modiglioni.

Le colonne hanno da essere alte, quanto la larghezza della luce. L'altezza delle chiavi si ha col sottoporre alle basi uno zoccolo alto da 1. $\frac{1}{2}$ fino a due moduli.

Le colonne vi debbono essere isolate, e incassate meno che si può.

## III.

### DELLE ALETTE

Le alette sono porzioni del pie-dritto di quà e di là della colonna, o del pilastrino. La loro giusta larghezza dipende dall' intercolonnio; qualora sono troppo larghe, o troppo strette, le colonne vi stanno male. Le alette de' monumenti antichi sono larghe a proporzione del peso soprapposto, per così far comparire l' edificio più solido; ma a motivo della solidità sarebbe meglio accrescere la grossezza dei piedritti piuttosto che la loro larghezza, altrimenti si vanno a sconcertare tutte le parti componenti la bellezza delle arcate. Vignola, e Palladio non sono molto riusciti a proporzionare le alet-

te, almeno nei loro trattati di Architettura.

Le alette debbono essere più larghe in ragione della robustezza degli Ordini, e negli archi più alti debbono esser più larghe, che ne' bassi. Dalla giustatezza delle alette dipende quella dell' archivolto, il quale determina le imposte, e le chiavi.

La miglior proporzione delle alette per gli archi senza piedestallo è il semidiametro della colonna; e per gli archi con piedestallo moduli 1 $\frac{1}{4}$: pochi minuti più o meno non guastano; ma qualora divenissero troppo strette, è meglio togliere il pie-dritto; e se sono troppo larghe, giova usarvi il picciolo Ordine.

## I V.

### DELLE IMPOSTE

Le imposte degli archi non vanno quasi mai omesse, o almeno si ha da supplire con una piatta-banda. In tutti gli archi misti di piedritti, e di Ordini le imposte sono per lo più tagliate irregolarmente dai fusti delle colonne, o de' pilastri; e questo è tanto più sensibile, quanto più le colonne sono incassa-

te nel muro. Per evitare tal difetto, bisogna o tralasciare le imposte, come ha praticato Vignola nella porta degli Orti Farnesiani; o fare delle alette tanto larghe da potervi ricavare un riquadro, che impedisca il ricorso della imposta fino ai fusti; o ridurla a minore aggetto, che non sorpassi quello delle colonne, o de' pilastri. Quando ciò non sia eseguibile, convien mutilare le imposte, ed iscriver l' arco entro un gran riquadro.

Nell' arco di Settimio Severo l' imposta è profilata tanto dalla parte del pilastro, come dalla parte del vano, per così evitare il taglio, ch' essa imposta soffre dal pilastro. Quivi l' effetto non è cattivo, perchè le alette sono molto grandi, ma dove fossero picciole, il ripiego sarebbe insulso: ed anche quivi guardandosi di fianco, non fa troppo buona comparsa.

L' ufficio della imposta è di ricevere la ricaduta dell' arco, che suole farsi di maggior larghezza, per nasconder l' unione della sua linea curva colla retta del pie-dritto, ovvero affinchè questa dimostri da principio un corpo più resistente, che riceva il peso, e la spinta dell' arco. Dunque più gli archi sono gran-

di, più forti debbono comparire le impoſte. Si deve però ſempre avvertire, che la ſua maggiore, o minore altezza abbia la proporzione di un capitello di pilaſtro, formato dall' altezza, o dalla larghezza dell' aletta del carattere dello ſteſſo Ordine, che decora l' arco; così che ſi potrebbe fare l' altezza delle impoſte, quanto è la larghezza, che hanno le alette nella loro parte inferiore, o poco più. Altri le ſtabiliſcono di un modulo, cioè quanto l' aletta.

In tutti gli archi è da oſſervarſi, che la parte circolare non naſca immediatamente dalla impoſta, ma alquanto al diſopra, cioè $\frac{1}{4}$, la $\frac{1}{2}$ o i $\frac{2}{3}$, ſecondo il maggiore, o minore aggetto di eſſa impoſta, affinchè da un giuſto punto di veduta poſſa ſcoprirſi l' intera curva.

Nei grandi archi, dove l' impoſta è un intero cornicione, o altra cornice di grande ſporto, ſi farà al di ſopra un plinto alto quanto lo ſporto: il vivo di detto plinto ſarà a piombo con quello del pie-dritto, e il principio dell' arco ſarà un poco più in dentro. Ma ſe queſto rialzamento produce irregolarità nella chiave, o nell' archivolto, va l' impoſta calata più in giù del ſuo punto.

L' impoſta deve eſſer elevata in maniera, che non divida mai la colonna per metà, ma deve laſciarne $\frac{2}{3}$ in giù.

## V.

### DEGLI ARCHIVOLTI

Ordinariamente l' archivolto va unito coll' impoſta; e tolta queſta, è meglio togliere anche quello. Negli edificj ſemplici, e dove le alette rieſcono troppo ſtrette, e dovunque non poſſono avere le loro proporzioni, gli archivolti ſi debbono omettere.

L' archivolto è meno alto, e meno ſporgente che l' impoſta, nè ſuole eſſer maggiore dell' $\frac{1}{8}$, nè minore del $\frac{1}{10}$ del vano. La moltiplicità de' ſuoi membri deve eſſer relativa al carattere degli Ordini. Alcuni lo profilano a ſomiglianza delle impoſte, ma non bene a propoſito, poichè quello, che fa buon effetto in piano, nol fa in curvo. L' archivolto non ſoffre gli ſteſſi ornamenti, nè le diviſioni dell' architrave, come ſovente ſi pratica; così che ſembra l' architrave ſteſſo continuato, e incurvato in giro all' archivolto. Gli architravi non ſo-

no cerchj da piegarsi in questa guisa; ed ancorchè lo fossero, colassù non vi hanno punto che fare: onde per ogni motivo l'ornato dell' archivolto richiede un trattamento diverso.

## V I.

### DELLE CHIAVI

Quando gli archi sono grandi, la chiave non va mai omessa, e si può effigiare in forma di mensola, e mettervi tangente sotto al soffitto dell' architrave, il quale per motivo della sua straordinaria lunghezza richiede un sostegno nel mezzo. Sono poi inutili queste chiavi, e queste mensole, dove gli archi sono senza Ordini, dove il cornicione è risaltato sopra le colonne, e dove il risalto è poco, come nell' interno del Vaticano, e negli Archi di Tito, e di Settimio Severo. L' abuso delle chiavi è giunto a segno, che si fa loro sostenere un risalto dell' intero cornicione, uguale a quello delle colonne, come si osserva nella maggior parte de' ricchi portoni.

La situazione delle chiavi è la più in vista; e perciò debbono essere d' una forma grata,

e suscettibili di ornati analoghi ai capitelli. Il loro ufficio richiede un' apparenza soda: onde quelle cartelle capricciose vi sono indecenti; e più indecenti son quelle teste di animali feroci, o di Satiri, che volgarmente diconsi mascheroni, ne' quali si suole spesso effigiar la chiave. Tali effigie derivano probabilmente dai costumi di quei remotissimi tempi, quando le fiere, o gli uomini malvagi, peggiori delle fiere, infestavan la società non ancora ben regolata; onde ucciso qualcuno di tali animali, l' uccisore per allegrezza, per mostra della sua bravura, e per terrore altrui ne attaccava la testa su la porta nel mezzo della sua abitazione. Qualche cosa di consimile si pratica anche adesso da qualche nostro Villano; e le tapezzerie di alcuni selvaggi sono i teschi de' loro nemici. Ma ora che siamo alquanto ragionevoli, e difesi dalle leggi, quest' uso dovrebbe sembrarci brutto: ma le leggi risentonsi ancora di qualche crudezza.

I rapporti della chiave debbono essere come quelli de' cunei, che formano la circonferenza dell' arco. Il Toscano deve avere 11. cunei, il Dorico 13., lo Jonico e il Corintio 15. ma se i cunei non sono apparenti per esprimer le pie-

tre, come negli Ordini delicati, allora la larghezza inferiore della chiave può sempre esser la stessa, ovvero quanto la larghezza dell' archivolto, o dall' $\frac{1}{8}$ fin al $\frac{1}{10}$ della larghezza della luce.

Trovata la base della chiave, i suoi due lati debbono concorrere al centro dell' arco, e la sua altezza non sarà minore di 1. modulo, nè maggiore di $2\frac{1}{3}$, nel qual caso uguaglia l' altezza de' capitelli Corintj, come spesso si pratica: ma la sua migliore altezza è quella di 2. moduli. La sua parte superiore deve esser in piano per sostenere più solidamente l' architrave; ed il suo sporto non eccederà quello dell' architrave. Difettose perciò sono quelle chiavi, che nulla sostengono, o sporgono in aria.

Quando le chiavi si tolgono, il loro intervallo fra l' architrave, e l' archivolto deve rimanere lo stesso, perchè se fosse minore, o se si toccassero, l' arco non comparirebbe di un aspetto solido, e scapperebbero due angoli disgustevoli nel loro contatto.

I migliori ornamenti per le chiavi sono poche modanature perpendicolari, suscettibili dei loro soliti ornati, scanalati, o piani con qualche emblema scolpito nel vivo.

Se le colonne sono staccate dai pie-dritti, co-

me negli archi trionfali di Roma, è neceſſario interrompere ſopra di eſſe il cornicione, col fare il ſuo ſporto nell' intervallo quaſi raſente il vivo del muro del pie-dritto, come ſe non vi foſſero affatto colonne; perchè ſebbene l' architrave ſia ſufficientemente ſolido, nondimeno ſpiace vedere sì grande tratta del ſopra ornato ſoſpeſa in aria ſenza proprio, ed apparente ſoſtegno.

Queſti riſalti del cornicione però non ſi debbono fare, che ne' rari rariſſimi caſi di evitare una deformità maggiore, perchè tali riſalti diſtruggono la ſemplicità della compoſizione, e di rado poſſono effettuarſi ſenza qualche mutilamento, e ſenza qualche grave irregolarità nei capitelli, nelle cornici, e molto più ne' ſoffitti di eſſe cornici.

## VII.

### *Pratica de' principali Architetti.*

Vignola in tutti i ſuoi Ordini, eccettuatone il Corintio, fa l' altezza dell' arco doppia della larghezza. I ſuoi piedi-dritti, quando non

vi ſono piedeſtalli, ſono di 3. moduli; e di 4. quando hanno piedeſtalli. Le ſue impoſte ſono tutte di un modulo, e della ſteſſa miſura ſono anche i ſuoi archivolti. Dando così Vignola la ſteſſa proporzione, egli non caratterizza le differenze degli Ordini. I ſuoi piedi-dritti negli archi ſenza piedeſtalli ſono troppo ſtretti, e gli archivolti troppo leggieri. Nel ſuo arco Dorico ſenza piedeſtallo, la diſtanza tra l' arco, e l' architrave dell' Ordine è troppo conſiderabile, come lo è anche in molti altri ſuoi archi: ed i piedi-dritti nel ſuo Dorico con piedeſtalli ſono troppo larghi.

Palladio ha dato ſoltanto diſegni di archi con piedeſtalli. L' altezza de' ſuoi archi è da 1. $\frac{2}{5}$ ſino a 2. $\frac{1}{2}$; ed i ſuoi piedi-dritti ſono tutti circa moduli 3. $\frac{3}{4}$, eccetto nel Corintio, dove ſono di 4. $\frac{4}{5}$. Egli mette troppa differenza tra le altezze de' ſuoi archi: il ſuo Dorico, e Toſcano ſono troppo baſſi, e il Corintio, ed il Compoſito troppo alti. I ſuoi piedi-dritti relativamente alla luce dell' arco ſono più larghi negli Ordini delicati, che ne' robuſti. I ſuoi archivolti ſono leggieri, e le ſue impoſte goffe, minute, e mal profilate.

Scamozzi ha fatto l' arco Toſcano meno al-

to del doppio della ſua larghezza ; e queſta altezza va creſcendo gradatamente, finchè nel Corintio co' piedeſtalli è quaſi due volte e mezza maggiore della larghezza. Queſta proporzione è buona, fuorchè nel Corintio, dove ſimile a quella di Palladio è troppo alta. I ſuoi piedi-dritti diminuiſcono in ragione, che gli Ordini aumentano in delicatezza, eſſendo il piede-dritto Toſcano ſenza piedeſtallo largo moduli $4\frac{1}{2}$, e il Corintio $3\frac{3}{4}$: negli archi con piedeſtalli il piede-dritto Toſcano è di moduli $4.\frac{3}{4}$, e il Corintio di 4. Le ſue impoſte, e gli archivolti variano parimenti ſecondo la larghezza dell' arco, e ſecondo l' altezza del piede-dritto, così chè ſono conſiderabilmente più larghi negli archi con piedeſtalli, che in quelli ſenza. Ma gli archivolti, e le impoſte negli archi con piedeſtalli ſono troppo predominanti riguardo alle altre parti della compoſizione, e gli altri membri ſono più larghi di quelli della cornice dell'Ordine: difetto, in cui Palladio ha più ecceduto.

Sembra a prima viſta ragionevole aumentare le impoſte, e gli archivolti a miſura, che creſce il vano, da cui eſſe ſono dipendenti. In

fatti così devesi fare sempre, che non vi sieno Ordini. Ma quando questi vi sono, pare molto improprio cambiare considerabilmente la grandezza di una di queste parti, e lasciare poi tutto il resto inalterato; perchè spicca così fra loro la disparità, e tanto più, quanto maggiormente sono vicine, e di natura simile: circostanze, che facilitano il paragone. Laddove una picciola proporzione tra l' apertura dell' arco, e la sua imposta, o il suo archivolto di rado si distingue, nè mai con molto gusto.

## VIII.

### *Considerazioni sugli Archi.*

Si procuri di evitare i difetti de' sopramentovati Maestri. Negli archi senza piedestalli l' altezza della luce sia in tutti gli Ordini uguale all' altezza della colonna, sotto di cui però sia un zoccolo alto quanto la chiave dell' arco, e può farsi ancora più alto secondo il bisogno. In questa guisa l' altezza della luce negli Ordini massicci sia un tantino meno del doppio della larghezza; nel Jonico sia ugua-

le, e nel Corintio un poco di più. Anche negli archi con piedeſtalli ſi oſſervi la ſteſſa gradazione.

Non eſſendo conſiderabile la ſola differenza della larghezza negli archi (ſuppoſti tutti gli Ordini di uguale altezza) biſogna coſtantemente oſſervare le ſteſſe dimenſioni sì nei piedi-dritti, come nelle impoſte, e negli archivolti. Così ſi evita un faſtidioſo, ed inutil dettaglio, e ſi conſerva abbaſtanza il carattere de' differenti Ordini, poichè ſebbene il piede-dritto Corintio contiene lo ſteſſo numero di moduli, come il Toſcano, pure, ſiccome i moduli diminuiſcono in ragione dell'accreſcimento della delicatezza degli Ordini, la reale mole dell'uno è a quella dell'altro, ſolamente come 7. a 10.

Si accreſca la groſſezza de' piedi-dritti di $\frac{1}{4}$ di modulo in ciaſcun Ordine per gli archi con piedeſtalli. Queſto è interamente oppoſto al metodo di Scamozzi, il quale diminuiſce i ſuoi piedi-dritti in groſſezza, come in larghezza negli Ordini delicati. In queſta maniera Scamozziana la ſolidità reale della ſtruttura ſoffre molto, particolarmente nel vedere le colonne, che

fono fempre foftegni, molto più deboli nel Compofito, e nel Corintio, che nel Tofcano, e nel Dorico. Laddove fecondo il noftro metodo la folidità de' piedi-dritti è quafi fempre la fteffa: vantaggio affai più importante, che il difetto di qualche frivòla fproporzione tra la groffezza del piede-dritto, e il diametro della colonna: difetto, che non può fcoprirfi fenza un minutiffimo efame.

Gli archi, che impoftano fopra altri piccioli Ordini, fono i più difficoltofi di tutti, perchè allora fi hanno da combinare due Ordini difuguali. La regola è, che i piccioli Ordini abbiano fra loro gli fteffi rapporti, che hanno fra loro i grandi. Quefte arcate non fono della più bella apparenza, sì per gl' intercolonnj troppo fpaziati degli Ordini grandi, sì per l' ineguaglianza di due Ordini in uno fteffo piano.

Le dimenfioni generali però fi poffono fecondo le varie circoftanze alterare alquanto fenza detrimento delle parti. Molte cofe, che in rigore di teoria fembrano licenze, in realtà non fono di confeguenza alcuna nell' efecuzione, perchè non fi poffono facilmente fcoprire nemmeno dall' occhio il più efercitato.

L' aggetto delle colonne incaftrate ne' piedi-

dritti dipende da quello dell' imposta, la di cui parte più prominente deve esser in linea coll' asse della colonna, almeno nel Toscano, e nel Dorico. Ma nel Jonico, e nel Corintio può aggettare l' imposta un poco più in là dell' asse della colonna, come è al Redentore in Venezia, una delle migliori opere di Palladio; perchè tali colonne non debbono sporgere in fuori dal muro più della metà, altrimenti succederebbe una trista mutilazione ne' loro capitelli.

Quando gli archi sono murati per farvi porte, finestre, nicchie, il muro deve essevi abbastanza in dietro per contenere le parti più prominenti, che vi si mettono; altrimenti l' Architettura diverrebbe piatta, e mancante di quelle ombre forti, che danno tanto spirito alle fabbriche, e la cornice delle finestre, o delle nicchie sporgendo in fuori dalla fronte dell' arco diverrebbe troppo principale, e interromperebbe la composizione, come è nel secondo piano del Cortile Farnese.

Riguardo all' interna decorazione delle arcate, il portico può avere o un soffitto piano, o un soffitto arcuato in varie maniere. Quando il soffitto è piano, dietro ai piedi-dritti vi

poſſono eſſere pilaſtri dello ſteſſo genere, e delle ſteſſe dimenſioni delle colonne di fronte; e incontro queſti pilaſtri debbono eſſervene degli altri nel muro, l' aggetto de' quali può farſi da $\frac{1}{6}$ fino ad $\frac{1}{4}$ del loro diametro. Sopra tali pilaſtri può ricorrere o un cornicione continuato, o ſolamente l' architrave, ed il fregio, venendo la cornice interrotta ſopra ciaſcun pilaſtro, e incrociata per formare colle ſue modanature i compartimenti, o ſieno i caſſettoni nel ſoffitto; come è nel veſtibolo del Palazzo Maſſimi in Roma, e nel portico del Campidoglio.

Se nei portici arcuati la volta è ſemicircolare, o elittica, vi poſſono anche eſſere i prementovati pilaſtri con un cornicione continuato; e la volta può naſcere o dalla cornice, o un poco più in ſu, come nel portico di S. Giovanni Laterano, e può decorarſi con varie figure regolari, quadrate, eſagone, ottagone ec.

Ma ſe la volta è compoſta di ſeni circolari con pennacchi, poſſono i pilaſtri avere una larghezza uguale al diametro delle colonne di fronte, ma non debbono andare più in alto della cima della impoſta, da cui hanno da ſorgere i pennacchi, o ſieno i peducci della vol-

ta. Lo ſteſſo è per gli archi doppj, che dividono la volta, la larghezza de' quali deve pareggiare quella de' pilaſtri, donde naſcono.

Gli archi fiancheggiati da colonne non ſempre comporranno un cornicione regolare al di ſopra; perchè negli edificj arcuati, e nelle volte non vi ſopramettono travi traverſalmente, che formino il fregio, per indi ſoprapporvi il tetto. Specialmente il fregio Dorico co' ſuoi triglifi ſembra improprio negli archi inferiori, e negli archi intermedj di una fabbrica, ai quali conviene meglio una cornice architravata. Il cornicione regolare ſi adatta meglio negli archi, che terminano un edificio.

## CAPITOLO XVII.

### *Della ſoprappoſizione degli Ordini.*

TRATTARE della ſoprappoſizione degli Ordini, dicono parecchi Architetti, è un trattare non della bellezza, e de' pregi dell' arte, ma piuttoſto de' ſuoi inconvenienti, de' quali eccone la ſerie.

1° La ripetizione di Colonne ſopra colonne fa un aſpetto di debolezza.

2° Le cornici degli Ordini inferiori divengono insignificanti, perchè la cornice rappresenta il tetto, e deve per conseguenza essere alla sommità dell' edificio; come dunque può starvi in mezzo?

3° Sì fatte cornici intermedie producono un ribalzo, ed un ristagno di pioggia con detrimento considerabile della fabbrica.

4° Lo sporto di queste cornici impedisce alle finestre superiori l'aspetto di quelle di giù, della porta, e di porzione della strada.

5° Questo sporto cagiona una gravezza, che rende la costruzione o necessariamente massiccia, o infallibilmente ruinosa.

6° Dovendo il diametro delle colonne di sopra esser minore di quello di sotto, il cornicione superiore sarà necessariamente o più piccolo di quello di giù, o uguale, o maggiore. Se sarà più picciolo, non sarà la sua vera funzione, che è di allontanare dai muri la caduta delle acque, e sarà una meschina comparsa. Se sarà uguale, sarà sproporzionato al suo Ordine; e vi sarà una gran dissonanza, se sarà maggiore.

7° La colonna col suo cornicione forma un edificio compito. Dunque più colonne l' une

fulle altre, ciafcuna col fuo cornicione rappre-fenteranno più edificj compiti elevati gli uni in tefta agli altri. Ed allora dov' è più l'armonia e l'unità?

8° L'unità viene ancora interamente diftrutta dalla diverfità di Ordini fopra Ordini; perchè il particolar carattere di ciafcun Ordine folido, medio, e delicato, combinandofi tutto infieme nella fteffa fabbrica, fa, che quefta fia nello fteffo tempo folida, mezzana, e delicata, vale a dire fia fenza unità, fenza carattere, fenza efpreffione.

9° Gl' intercolonnj di fopra, dove le colonne fono più delicate delle inferiori, faranno più larghi di quelli di fotto; il che è contro alle regole degl' intercolonnj.

Da tutti quefti, e da altri difetti, che fi poffono ancora rintracciare, rifulta ben chiaramente, che un edificio non può ftar meglio, che con un folo Ordine di Architettura.

Vi fono però de' cafi, ne' quali la grandezza, l'elevazione, e la fontuofità della fabbrica richiede più Ordini l' uno fopra l' altro. S' impieghino pure, e s' impiegheranno con buon fucceffo, fe fi eviteranno i predetti inconvenienti; Or quefti in gran parte fvanifco-

no, se si sopprime la cornice agli Ordini inferiori; sarà così tolta ogni rappresentazione di tetto là, dove il tetto non può sussistere, e tutti i difetti dal 2° fino al 7° inclusivamente saranno dileguati.

Soppresse dunque le cornici intermedie rimarrà sopra gli Ordini inferiori l' architrave col fregio rappresentante il solajo, di cui si potranno esprimere, e sporgere in fuori alcune parti. Questa specie di cornicione così mutilato darà sufficiente luogo per piantarvi sopra un altro Ordine.

L' ultimo Ordine solamente dovrà avere il suo cornicione intero, il quale posto in cima all' edificio vi farà tutto il suo dovere, se sporgerà un buon piede avanti il basamento per mettere tutta la facciata al coperto della pioggia. A questo effetto converrà talvolta esagerare contro le regole ordinarie i membri, e lo sporto del cornicione. Si esagerino pure allegramente, purchè si vada allo scopo dell' Arte. Le regole stabilite non sono giuste, che nella supposizione di un solo Ordine, ma divengono false, dacchè si vogliono più Ordini l' uno su l' altro. Oltre che gli oggetti diminuendosi alla nostra vista a misura, che s' inal-

zano, l'ottica farà comparire regolare quello, che realmente è vizioſo. Quanti aborti di cornicioni ſi vedrebbero di meno, e quanti d'inutili, e d'improprj ſparirebbero, ſe in vece di ſeguire ciecamente le regole comuni, ſi aveſſe ragionato ſu gli effetti dell'ottica, e ſu la natura de' cornicioni, e delle fabbriche!

Non è poi interamente vero, che la ſoprapposizione di differenti Ordini impiegati in uno ſteſſo edificio, ne diſtrugga il carattere, poichè un edificio, ſpecialmente ſe è grande, può aver beniſſimo nel ſuo piano inferiore un carattere di robuſtezza, e ſiccome a miſura che s'innalza, i ſuoi muri, ed i ſuoi ſoſtegni divengono più delicati, così può al di ſopra acquiſtarvi una eſpreſſione gentile, e ricca.

Dunque la ſoprappoſizione di più Ordini è in alcuni caſi praticabile con ſucceſſo, qualora ſi tolgano agli Ordini inferiori le loro cornici, ſi dia un conveniente cornicione all'Ordine ſupremo, e ſi adoprino queſte altre precauzioni.

1. L'Ordine più forte deve ſempre eſſere al di ſotto: queſta è una legge della ſolidità. Negli edificj moderni ſi vede il Compoſito ſopra il Corintio, il quale è per altro più de-

licato di tutti. Il ſolo Scamozzi ha conoſciuta queſta verità palpabiliſſima.

II. Lo ſteſſo Ordine non va replicato ſopra l' altro, come è al Coloſſeo, ed al Teatro di Statilio Tauro: queſta uniformità è faſtidioſa.

III. Non ſi deve ommettere l' Ordine intermedio. Il Corintio ſul Dorico è un ſalto ſubitaneo, come ſarebbe ſopra un baſamento ruſtico elevare l' Jonico gentile; peggio inalzarvi il Corintio: queſto è uno slancio da un eſtremo all' altro, come è alla Fontana di Trevi in Roma.

Queſta ommiſſione degli Ordini intermedj produce diverſe deformità. Poichè ſe il diametro dell' Ordine ſuperiore ſi fa uguale a quello dell' inferiore, affinchè la ſucceſſione ſia regolare, l' Ordine ſuperiore diverrà più alto dell' inferiore. E ſe per diminuire queſta impropria altezza ſi diminuiſce il diametro, la colonna riuſcirà troppo ſottile, l' intercolonnio troppo largo, e troppo larghi ſaranno i piedi-dritti, ſe vi ſono arcate. Finalmente i caratteri degli Ordini ſaranno troppo oppoſti per impiegarſi nello ſteſſo aſpetto, ſenza eſſere conneſſi da qualche preparatoria decorazione.

IV. Nel collocare le colonne l' una ſu l' al-

trà è da badarsi, che gli assi di tutte le colonne si corrispondano a piombo, onde formino una stessa linea perpendicolare.

Ove però le colonne sono incassate, questa regola non è effettivamente necessaria, perchè in tal caso le colonne non fanno il principal sostegno dell' edificio: basta solo, che di fronte comparischino a piombo. Nel Teatro di Marcello, che ha le colonne incassate, l' asse della Jonica è quasi un piede più in dietro a quello della Dorica inferiore, perchè il muro del secondo piano è considerabilmente risecato, ossia in ritirata. Un tale spediente giova in simili casi, osservando però di non fare la riseca maggiore di quella, che è nel predetto Teatro, dove la fronte del plinto nel secondo Ordine è a piombo colla cima del fusto del primo.

Ma dove le colonne sono isolate, è indispensabile, che sieno sempre a piombo, richiedendo la solidità, che niente posi mai in falso. È vero però, che osservando questa regola le basi, ed i piedestalli degli Ordini superiori vanno ad uscir fuori della circonferenza del fusto inferiore; ma questo non è un vero strapiombo, perchè i centri delle basi corrispondono ai centri delle colonne; e poi appena

si scuopre il loro sporto maggiore.

v. Non si possono mettere al di sopra più colonne, o pilastri di quanti ve ne sono al di sotto; altrimenti gli Ordini superiori come potranno essere a perpendicolo cogl' inferiori? Pure tale assurdità si vedeva nel Panteon, dove i pilastri dell' attico posavano evidentemente in falso. Nelle ruine di Palmira nel portico di un tempio creduto del Sole sono due colonne posanti in falso sopra il vano della porta. Molti di sì fatti esempj si veggono nelle Antichità riportate dal Serlio, il quale ne' suoi edificj Corintj è inciampato in tale errore, come anche Bramante nel terzo Ordine del Cortile di Belvedere.

vi. Vitruvio vuole, che nella soprapposizione degli Ordini si osservi questa regola. La colonna del secondo piano sia alta $\frac{1}{4}$ meno di quella del primo, e quella del terzo $\frac{1}{4}$ meno di quella del secondo; cosicchè la colonna del terzo piano sarà $\frac{2}{10}$ di quella del primo.

Se poi le colonne sono sopra piedestalli, che egli vuole nell' Ordine superiore alti la $\frac{1}{2}$ meno, che nell' inferiore, l' altezza del piedestallo, e della colonna nel secondo Ordine sarà a quella del primo, come 11. a 16.; e *l'al-*

tezza del terzo Ordine a quella del primo, quasi come 15. a 32.

La sua ragione è, che le parti inferiori essendo più caricate debbono essere più forti. Ottima ragione: ma la disparità è eccessiva, e produce molti inconvenienti; poichè se sono tre piani di colonne isolate l'una su l'altra, Dorica, Jonica, e Corintia, e se l'intercolonnio inferiore è Eustilo, cioè di diametri 2 $\frac{1}{3}$, il secondo sarà Areostilo, o di 4. diametri, ed il terzo sarà quasi di 6 $\frac{1}{2}$: sproporzionatissime larghezze, condannate dallo stesso Vitruvio.

Qualora poi questi tre Ordini hanno le colonne incassate sieno, o non sieno con piedestalli, se l'intercolonnio di giù è di una larghezza propria da ammettervi una ben proporzionata porta, o finestra, o nicchia, o arco, s'incontrerà una difficoltà grandissima nel decorare il secondo intercolonnio superiore, e sarà assolutamente impossibile decorare il terzo, il quale, benchè più largo del primo, è alto quasi la metà solamente.

Senza entrare nella nojosa discussione de' varj sentimenti, e delle varie pratiche degli Ar-

chitetti riguardo ai rapporti degli Ordini gli uni ſu gli altri, la quale è ſtata trattata sì proliſſamente da Franceſco Blondel nel ſuo *Cours d' Architecture ;* baſta oſſervare la regola di Scamozzi univerſalmente ſtimata la migliore, come la più ſemplice, la più naturale, e la meno eſpoſta ad inconvenienti. Eſſa regola conſiſte ad uguagliare coſtantemente l'imoſcapo della colonna ſuperiore al ſommoſcapo della colonna inferiore; come ſe le varie colonne foſſero un ſolo lungo albero tagliato orizzontalmente in più tronchi: queſto è anche un ſentimento di Vitruvio.

Con queſta regola ſi ha una conveniente progreſſione negli Ordini: ma non ſi evita interamente il difetto della troppa larghezza degl' intercolonnj ſuperiori relativamente alla loro altezza. Per riparare a queſta ſproporzione ſono uſciti in campo varj ripieghi. Chi ha fatti uguali tutti i diametri degli Ordini ad imitazione del Coloſſeo, e chi ha aumentate le altezze più delle reſpettive proporzioni, come è nel Cortile Pitti in Firenze, in cui gli archi ſuperiori ſono non oſtante rimaſti baſſi.

Col noſtro metodo di accreſcere la raſtremazione delle colonne in ragione della loro

delicatezza ſi tolgono tutti queſti inconvenienti: cioè gl' intercolonnj rieſcono tutti proporzionati, la diſtribuzione de' triglifi, e de' modiglioni è regolare, ed alle colonne ſi conſervano i loro giuſti rapporti.

In generale nella ſoprappoſizione di più Ordini, o di più arcate ornate di Ordini ſi debbono ſempre avere in mira queſti quattro eſſenzialiſſimi principj: 1° che le colonne ſieno raſtremate in ragione della loro delicatezza. 2° Che l' imoſcapo della colonna ſuperiore ſia uguale al ſommoſcapo della inferiore. 3° Che gli aſſi delle colonne ſieno ſempre a piombo. 4° E che gl' intercolonnj inferiori ſieno proporzionati in maniera da non fare ſcomparire i ſuperiori.

VII. Non è da imitarſi la pratica di molti Architetti, e tra queſti di Palladio, e di Scamozzi, che pongono il ſecondo Ordine ſopra un piedeſtallo ben alto. Perchè l' aggiunta del piedeſtallo rende l' ordinanza ſuperiore troppo predominante; l' aggetto della ſua baſe è diſaggradevole all' occhio, e ſembra di troppo gran carico al ſopra ornato inferiore; per la qual ragione il San Micheli ha quaſi ſempre tolta la

base ad imitazione dell' Ordine superiore del Teatro di Marcello.

In vece di piedestalli è incomparabilmente meglio adoperare un plinto, come dice il Serlio, e come ha praticato il Palladio nel secondo piano del Palazzo Barberano a Vicenza. Poichè l' altezza del plinto essendo regolata dal punto di veduta è sufficiente per far vedere l' intera base della colonna.

Sarà ancora meglio, se un tal plinto sia sufficientemente alto per l' appoggio del parapetto; allora le balaustrate non verranno interrotte dai fusti delle colonne, nè ritirate molto in dentro.

Ma nella soprapposizione delle arcate la meno difettosa disposizione finora praticata è d' inalzare l' Ordine inferiore sopra un plinto, ed il superiore sopra un piedestallo, come ha fatto il San Gallo nel Farnese, facendo l' uno, e l' altro Ordine di uguale altezza: lo stesso ha fatto anche Palladio nella Basilica di Vicenza.

Ma se il piedestallo è vantaggioso per la buona proporzione degli Ordini superiori, è difettoso per la sua massa, e pel suo aggetto. Perciò alcuni lo hanno praticato senza base, come nel Teatro di Marcello, ed altri con pochissimo aggetto.

È meglio ridurlo ad uno zoccolo, il quale si potrà fare più o meno alto, secondo il comodo, e la veduta, senza la repetizione di altro zoccolo sotto.

Meglio ancora, ci lusinghiamo, riuscirà questa spinosa soprapposizione delle arcate in vigore soltanto del nostro metodo della rastremazione delle colonne. Si eviteranno così gl' improprj piedestalli, le proporzioni delle colonne rimarranno le stesse, e gli archi superiori se non saranno più grandi degl' inferiori, come dovrebbero essere, diverranno almeno uguali.

Questi archi si possono anche rendere più svelti con balaustrate, o con ristringere l' intercolonnio. Ma questo ultimo espediente ingrossa più i piedi-dritti, ed aggrava le chiavi dell' arco inferiore.

La balaustrata va posta tra le alette. Ma si può mettere anche più in fuori senza gran danno della forma dell' arco; non deve però sporgere in fuori dalla superficie della colonna. Nella parte interna essa balaustrata può aver la cornice, e la base piana per maggior comodità dell' appoggio con qualche modanatura, che accompagni le decorazioni interne.

Scamozzi è andato a sofisticare, che gli archi del secondo piano debbano essere non solo più bassi, ma anche più stretti di quelli del primo. Questa è un' erronea dottrina contraria alla ragione, e feconda di cattive conseguenze. Perchè, posti gli archi superiori più stretti, i piedi-dritti saranno necessariamente più larghi: il che è contro tutte le leggi della solidità, e della bellezza. Quand' anche questi archi fossero uguali agl' inferiori, troppo eccedente sarebbe la larghezza del piede-dritto in ciascun lato della colonna superiore. Onde gli archi superiori debbono essere più larghi di quelli di sotto, e per ragione della bellezza, ed affinchè il peso di sopra si diminuisca, ed affinchè le fronti de' piedi-dritti serbino miglior proporzione colle loro colonne.

## CAPITOLO XIX.

### *Di alcune Cornici.*

Oltre le cornici particolari, e caratteristiche di ciascun Ordine, ve ne sono alcune altre di grandissimo uso nell' Architettura, le quali si possono distinguere in tre specie. 1. Cor-

nici architravate. II. Cornici mutilate; III. e cornici composte.

I. La cornice architravata è quella, in cui il fregio è soppresso, e la cornice è confusa coll' architrave.

Il suo uso principale è negli Ordini inferiori, e negli Ordini interni al coperto, e in quelli, che servono d' imposta.

Le migliori cornici architravate sono senza modiglioni, specialmente nelle interruzioni, e nei risalti, dove la giusta ripartizione del soffitto costerebbe gran pena. Il Dorico in alcune scabrose circostanze ha bisogno di questa cornice.

II. La cornice mutilata è coll' aggetto scemato, e tagliato dritto ad uso di gocciolatojo, ovvero ridotto a fascia con una cimasa.

Il suo uso è nelle divisioni esterne degli appartamenti, e dovunque ricorrono linee con varie interruzioni, come nei compartimenti di marmo del Panteon intorno ai tabernacoli.

III. Le cornici composte servono per terminare gli edificj privi di Ordini, come attici, rustici, torri, ponti &c. Di questa specie sono anche quei cornicioni, co' quali si coronano le case, ed i palazzi, che sono senza Or-

dini di Architettura. Una ſcelta di diverſe parti de' principali membri diſtribuiti ne' cornicioni degli Ordini compone uno di queſti cornicioni, il quale per la ſua ricchezza, e ſemplicità deve eſſere aſſortito al genere dell' ordinanza dell' edificio.

L' altezza di queſti cornicioni deve eſſere $\frac{1}{11}$ dell' altezza di tutta la facciata. Negli angoli de' grandi edificj ſogliono queſti tali cornicioni a cauſa del loro grand' aggetto peccare di ſolidità, almeno in apparenza: perciò taluni li fanno ivi circolari, altri li tagliano a petto per collocare un modiglione, ove ſarebbe l' angolo.

Queſti due ſpedienti producono tre ſvantaggi, cioè: 1° ineſattezza di ripartizione nel ſoffitto; 2° diſſonanza nel contorno tra quel pezzo di cornicione, e il reſto dell' edificio; 3° e diminuzione della maſſa del muro, dove ſi richiede maggior groſſezza. Si calcoli da qual parte l' inconveniente ſia maggiore.

Miglior partito è di fare in quell' angolo una faſcia di due facce ben proporzionata coll' altezza, e riſaltata alquanto dal muro; quel riſalto vada fin ſotto i modiglioni, ſe ve ne ſono; ſe nò, fin ſotto al gocciolatojo. Così la cornice non ſarà interrotta, ed il ſuo grand'

aggetto è diminuito. Questa fascia si potrà ornare con bugne piane, come le altre che dividono la facciata, qualora questa le comporti.

Non si può meglio terminare questo capitolo, che con i due seguenti importantissimi avvertimenti.

1° Tutti i profili delle parti subalterne, come di porte, di finestre, di nicchie, di archivolti, d' imposte &c. debbono essere e nel tutto, e in ciascuno lor membro particolare, sempre minori di quelli degli Ordini, o de' cornicioni, o di altri ornati, che fanno nella stessa composizione la parte principale.

E qual errore più grossolano, se non se fare, che alcuni ornamenti delle parti sieno più predominanti di quelli destinati all' abbellimento dell' intera massa? Nelle fabbriche della migliore Antichità non si vede mai questa stranezza; così fosse almen più rara anche nelle moderne. Pietro da Cortoaa ha fatti i profili interiori della porta di S. Carlo al Corso in Roma considerabilmente più grandi di quelli dell' Ordine, in cui sono compresi. Tanti terribili cornicioni, e frontespizj spiegano lo stesso assurdo nelle facciate moderne. Sembra, che i nostri Architetti siensi piccati di far il con-

tenuto maggiore del continente, e la parte più grande del tutto. Evviva il buon ſenſo!

2° Le eſtremità de' profili, e dei membri debbono eſſer coſtantemente in tutto l' edificio in una ſteſſa linea continuata ſenza interruzione.

Che confuſione non ſi fa nella mente, quando l' occhio è obbligato a ſaltare in ſu, e in giù, e andare, per così dire, a caccia della corriſpondenza delle parti! Pur troppo ſi veggono nobili edificj di così complicata figura, sì nella pianta, come nell' elevazione, onde rieſce impoſſibile formare del tutto una diſtinta idea in una volta.

Fin quì degli Ordini, che fra gli ornati dell' Architettura ſono i principali: degli altri ornati ſi tratterà nell' ultimo Libro, per così evitare il faſtidio delle repliche.

## CAPITOLO XX.

### *Dell' Architettura Gotica, e Cineſe.*

PER maggior dilucidazione di quanto finora ſi è detto, e di quanto ſi anderà in appreſſo eſponendo riguardo alla bellezza, ed alle altre parti dell' Architettura, è quì opportuno il dare una idea di quella Architettura Gotica, che

ha ſignoreggiato tanto in Europa, e altresì dell' Architettura Cineſe, come ſpettante ad una Nazione la più coſpicua ſopra tutte le altre dell' Aſia. Dal confronto riſulta il buon guſto.

I

*Dell' Architettura Gotica.*

Poco ſi può dire di quell' Architettura chiamata comunemente Gotica antica, la quale ſuccedè all' Architettura Greco-Romana, anzi fu la ſteſſa; ma eſtremamente decaduta da quella nobile eleganza, ſi fece di uno ſtile maſſiccio, oſcuro, e peſante. Appariſcono i veſtigj della priſtina arte pura ne' ſuoi archi circolari, nelle ſue colonne compite, nel ſopra ornato diviſo in una ſpecie di architrave, di fregio, e di cornice, in una ſolidità ugualmente ripartita ſopra l' intera maſſa. Queſta ſpecie di Architettura forſe al ſorgere del Criſtianeſimo; e ſiccome queſto ſi rifugiò per qualche tempo entro le caverne, e le catacombe, è ben veriſimile, chè da' tali ricoveri quella Architettura, nell' applicarſi alle Chieſe, ricavaſſe la ſua oſcurità e la ſua gravezza. Queſto ſuo carattere ſi

rese poi, com' è l'ordinario progresso delle cose, sempre più pesante, stimandosi più conveniente agli edificj destinati alla venerazione.

Quì si ha principalmente in mira quell' altra specie di Architettura comunemente detta Gotica moderna, o Gotica per eccellenza, ch' è tutto ardire, leggerezza, e ricchezza.

Le colonne di questa Architettura sono alte da dieci fino a venti diametri, non hanno rastremazione alcuna. I capitelli sono alti da uno fino a quattro moduli: sono senza volute e senza configurazione determinata, smusciati da quadro in tondo, con fogliami di cardo, e con una folla di bassi rilievi. L' abaco non è, che un grosso cordone. La base consiste in un ovolo rovescio con una grande scozia distinta in listelli, o terminata in un altro ovolo rovescio. Spesso queste colonne sono applicate a fasci a guisa di pertiche.

La cornice, come si vede nel cortile dell' Abbadia di Westminster a Londra, ha delle modanature regolari, ma in gran numero, coll' aggiunta di triangoli, e di elissi concave. I membri grandi, come i gocciolatoj, sono assai piccioli, onde il profilo riesce senza i necessarj riposi. Tutte le modanature riguardano in giù, e compariscono della loro grandezza. I

profili sono esenti di tante inezie di filetti, di sottosquadre, di contorcimenti, e son composti di divisioni di parti uguali, e di giusti rapporti fra una parte e l'altra. Onde dal tutto insieme risulta una certa regolarità non ingrata, vale a dire meno disgustevole de' profili borrominerschi.

Gli archi sono di secondo, di terzo, e fin anche di quarto acuto; si ripiegano fino al loro piede, il quale riman sospeso in aria senza alcun sostegno. Gli archi sono tra loro connessi, e legati da un cordone distribuito con bizzarria. Finestre e porte lunghe, e strette della figura degli archi.

Non avendo essi archi, come nè meno le volte, verun piede, nè veruna imposta, non ammettono nè cornice, nè cornicione. Si ergono immediatamente da sopra le colonne, e le volte si sostengono sopra gli archi degl' intercolonnj. Se sopra una data volta se ne vuole un altra più alta, questa Architettura non ha mai usato d' interporre cornice, o altro nuovo Ordine, ma passato il primo capitello ha prolungato le stesse colonne fino ad un secondo capitello, dal quale poi si son diramati tanti cordoni, quanti sono le cestole delle volte, collegandole insieme fino al loro vertice.

Anche le facciate, diſtinte con colonnette, o con pilaſtrate, finiſcono in varj archetti intrecciati l' uno coll' altro ſempre con uguale andamento, o in faſcie variamente ſcolpite, o ritorte in circoli interſecati con ordine, e adorni di foglie, ſenza alcuna apparenza di cornicione.

Gli ornati Gotici ſono tutti in angoli curvi, in circoli, in eliſſi, e in molte figure irregolari ſminuzzati tutti e minuti. Il tritume, e la profuſione ſembrano il loro ſcopo.

Le forme ſono ſvelte, ſecche, acute, e nell' eſteriore finiſcono ſempre in più piramidi ſtrette, ed aguzze, ſtaccate ſenſibilmente le une dalle altre. Tutto appariſce d' una leggerezza la più ardita, e tutto è d' una ſolidità reale. Ne ſuſſiſtono tuttavia tanti monumenti, fra quali i più celebri ſono le Cattedrali di Siviglia, di Salamanca, di Parigi, di Amiens, di Reims, di Strasburg, di Weſtminſter, di Lichiefeld, di Piſa, di Siena, di Bologna, di Milano.

Queſta Architettura Gotica Moderna, che nella Spagna, e nelle coſtiere mediterranee dell' Africa divenne Arabeſca, o Moreſca, nacque verſo il decimo ſecolo, e dominò ben preſto per tutta l' Europa. Ella è tutta all' oppoſto dell' altra Gotica Antica, cui ellà ſuccedè. Ma que-

sto sbalzo da un estremo all' altro fu per una successiva ed insensibile transizione, o tutto in un colpo, e da punto in bianco? Accadde forse come vediamo giornalmente accadere alle nostre mode, che dal minuto, dal basso, e dal radente si slanciano all' improviso per stracchezza di gusto, e di disgusto all' alto, al leggiero, allo svolazzante? Nacque ella forse da quelle bisbetiche pitture fulminate tanto da Vitruvio, che si veggono ancora nelle antiche fabbriche Romane, dove si veggono colonne alte 20. e 30. diametri con ornamenti bizzarri? O trasse ella la sua origine dalla imitazione de' boschi, i quali sono stati i primi Tempj di tutte le nazioni agreste? Questa ultima opinione ha presa un aria tanto più plausibile, quanto che questa Architettura si è esercitata specialmente ne' Tempj.

Congetturano dunque taluni, che i Popoli Settentrionali dell' Europa, gli Unni, i Sassoni, i Vandali, i Normanni, i quali in varie riprese invasero le regioni meridionali, la Francia, l' Inghilterra, l' Italia, la Spagna, assuefatti ad adorare la deità del tenebroso Gentilesimo entro i boschi, quando la loro nuova Religione Cristiana esigè edificj coperti, egli-

no ingegnosamente divisarono di farli rassomiglianti ai boschi stessi, per quanto l'Architettura potesse permetterlo, piegandosi così ai loro antichi pregiudizj, e provvedendo alla loro presente convenienza con un fresco ricovero in quei climi caldi, ove si traspiantarono. Per conoscere con quale arte, e con qual successo eglino eseguirono il loro progetto, basta osservare un viale d'alberi ben cresciuti, che intralcino i loro rami in su, come in quel viale grande di Villa Medici in Roma, e verrà subito in mente una lunga navata d'una Cattedrale Gotica. Roma non ha più di queste Chiese. Niuno attento osservatore entrerà giammai in uno de' più grandiosi, e svelti edificj di questo genere, che non gli si rappresenti nell' imaginazione un viale d'alberi; e questo solo è quello, che può veramente chiamarsi stile Gotico di fabbricare.

Formata questa idea di tale sì straordinaria specie di Architettura, spariscono tutte le irregolarità, tutte le trasgressioni contro l'arte, e tutte le mostruose offese contro la natura; anzi ogni cosa vi acquista la sua ragione, ogni cosa è nel suo ordine, e nasce un tutto armonioso dalla meditata applicazione de' mezzi pro-

prj, e proporzionati al fine.

E come gli archi possono essere altrimenti, che acuti, quando l'Artista non ha, che imitare quella curva, che formano i rami colla loro scambievole interfezione? E le colonne come possono altrimenti essere, che a' fasci, se elleno non debbono rappresentare, che steli di gruppi d' alberi? Sullo stesso principio è formata la sparpagliata ramificazione de' lavori di pietra nelle finestre, e di vetri coloriti negl' intervalli; rappresentando gli uni i rami, e gli altri le foglie nelle aperture di un bosco, concorrendo gli uni, e gli altri a conservare la fosca luce ispirante un religioso orrore. Finalmente si scuopre il giusto motivo della loro studiata avversione verso la solidità apparente in quelle stupende moli. Chi è assuefatto all'apparente, ed alla real fermezza dell' Architettura Greca non se ne sa dar pace, ed ha lo stile Gotico pel più insoffribile degli assurdi. Se ciò fosse stato solamente uno scherzo d' ingegno dell' Artista per mostrare, che egli può dare una solidità reale senza veruna apparenza, noi dovremmo veramente ammirare la sua scienza trascendente, ma dovremmo ancora condan-

nare il ſuo cattivo giudizio . Ma quando ſi conſidera, che quella ſorprendente leggerezza era neceſſaria per eſeguire compitamente l' idea di un luogo rurale di adorazione, non ſi può ammirare abbaſtanza una invenzione tanto ſublime.

Queſta Architettura ignota alla Grecia, ed a Roma era dunque tutta originale, cioè ricavata dalla natura, ma dalla natura ſtudiata nel ſuo grande, nel ſuo tutto inſieme vivamente bello, e maeſtoſo, applicato principalmente alla più nobile coſtruzione, che poſſa farſi dagli uomini alle Chieſe. Ella fa dunque ſommo onore all' ingegno umano, e gli Artiſti di que' ſecoli barbari nell' inventarla ebbero nozioni più giuſte, più virili, che i moderni Mimi della più claſſica Greca, e Romana magnificenza. I più fervidi ammiratori di Vignola, e di Palladio non diſconverranno, che ella ha il ſuo merito. Ciò meglio ſi vedrà in luogo più opportuno.

## II.

### ARCHITETTURA CINESE

I Cineſi hanno grand' uſo di colonne, le quali benchè ſieno di legno con baſe di pietra,

o di marmo ſemplice, come la noſtra Toſcana, ſono però di buon rapporto; poichè la loro altezza è da 8. fino a 10. diametri ſecondo la qualità degli edificj, e ſono diminuite gradatamente da fondo in cima; in vece di capitello, la parte ſuperiore del fuſto è traforata da travi con molte picciole menſole per ſoſtegno, che ſono ſpeſſo ornate di avorio, o di metallo, o di madre perla. Queſto capitello fa del fracaſſo, e dimoſtra nel tempo ſteſſo la ſemplicità della coſtruzione. Il ſopra ornato è ſenza cornice, ma ha un fregio ben alto paſſabilmente ornato di ſcultura. I Cineſi hanno inventate le coſe più utili, e le hanno poco raffinate. Perciò eglino impiegano bene le loro colonne, ſempre come ſoſtegni neceſſarj, ed ignorano perciò l' inſipido ripiego d'. incaſtrarle, di annicchiarle, di contorcerle a ſpirali, e di farne tanti altri abuſi, che pajono bellezze ai noſtri ciechi Architetti. Altrove ſi parlerà delle abitazioni, de' tempj, e degli altri edificj Cineſi.

# LIBRO SECONDO

## DELLA SIMMETRIA.

LA Simmetria è una proporzionata quantità di misura, che le parti debbono avere frà loro, e col tutto.

Che un portone, per esempio, abbia la sua altezza proporzionata alla sua larghezza, e che queste sue dimensioni sieno proporzionate alla grandezza di tutto l' edificio, questo è quello, che forma la simmetria. Duuque la simmetria vale lo stesso, che la proporzione.

## CAPITOLO I.

### *Delle proporzioni Architettoniche.*

LE proporzioni sono gl' ingredienti più essenziali, che costituiscono la bellezza dell' Architettura. Una fabbrica semplice, che non abbia altro merito, che quello delle giuste proporzioni, farà sempre un bell' effetto, basterà a se stessa, e sarà mirabile anco senza ornati; come una statua nuda, come il Torso di Bel-

vedere. All' incontro un edificio ricco de' più sontuosi ornamenti non riuscirà mai, sprovisto, che sia di proporzioni. Il bello Architettonico non consiste tutto negli ornati, i quali sono all'Architettura, come i paneggiamenti sono alla scultura. Senza l' intelligenza, e senza l' uso delle proporzioni, non si può mai essere Architetto.

Questa cognizione si applica ad una infinità di cose. La massa degli edificj, le sue suddivisioni interne, ed esterne, la scelta dell' Ordine confacente al genere, ed al carattere della fabbrica, l' accordo delle parti e fra loro e col tutto, tutti questi oggetti dipendono dalla scienza delle proporzioni. Ciascuno di questi oggetti richiede un' attenzione particolare dell' Architetto, studioso di rendere la sua opera ben proporzionata. Egli ha da meditare, e da combinar molto, affinchè niuna cosa alteri quel bello assortimento, quella dolce armonia, quell' insieme esatto, senza di che i materiali più ricchi, e più artistamente lavorati non presenteranno mai un ordine di cose, donde risulti un effetto soddisfacente.

Le regole delle proposizioni dipendono asso-

lutamente da quella parte dell' ottica, che ſi chiama proſpettiva, cioè dalla maniera, in cui vediamo gli oggetti in diverſe diſtanze, e in diverſe ſituazioni. Un oggetto Architettonico ci ſembra bello, quando le ſue parti principali, o eſſenziali ſono congegnate in modo, che l' occhio ſia ſucceſſivamente colpito dalla più fino alla meno conſiderabile parte, ſecondo il vario grado d' importanza, che eſſe parti hanno nella compoſizione, affinchè le loro varie immagini s' imprimano nella mente, prima che ella ſia colpita da altri membri ſubalterni. Queſti membri ſubalterni però debbono anche eſſere condizionati in maniera, che non vengano aſſorbiti dai primi, ma ſieno ugualmente capaci di eccitare idee diſtinte, e confacenti ai fini, per li quali ſono diſegnati. Un tale effetto può anche eſſere in qualche maniera prodotto dalle differenti figure, e ſituazioni delle parti; perchè le figure ſemplici operano più ſpeditamente delle complicate, e le projette ſi ſcuoprono più preſto delle ritirate, come le vicine più delle lontane. Ma la cauſa principale, e la molla di un tal effetto ſono i giuſti rapporti delle loro dimenſioni: queſti hanno il predominio ſulla noſtra viſta.

Un edificio dunque sarà ben proporzionato, se l' occhio ne comprenderà senza pena tutte le parti, se le impressioni su quest' organo non saranno diffuse, e se formeranno, per così dire, un accordo d' impressione. Se un edificio è, per esempio, troppo largo rispetto alla sua altezza; allora quella larghezza sarà sulla vista un' impressione più grande di quella, che proverrà dall' altezza. Allora non si baderà più, che a quella larghezza, nè si comprenderà ad una sola occhiata l' insieme dell' edificio; così la vista sarà colpita differentemente, proverà un certo imbarazzo, una certa dissonanza d' impressione, e l' oggetto comparirà disaggradevole.

Ma quali sono i numeri costituenti questo accordo d' impressione, vale a dire le proporzioni dell' Architettura? Questa è ancora una scoperta da farsi. È da gran tempo, che molti ingegni si tormentano a ricercarla, e non sono finora scappate, che idee vaghe, generali, ed interamente arbitrarie.

Francesco Blondel è stato il primo ad investigare, ed a credere, che fra tutte le proporzioni note la sola proporzione armonica possa render bello un edificio. Ma questa non

fu, che una congettura.

M. Ourard verſo la metà del ſecolo paſſato diede alla luce un' Opera ſopra l' Architettura Armonica; ma ſenza effetto.

M. Briſeux nel ſuo trattato *Du Beau eſſentiel dans les arts appliquè particulierment à l' Architecture* ſi è sforzato a provare, che le proporzioni dell' Architettura debbano neceſſariamente conſiſtere nelle proporzioni armoniche. La ragione è bizzarra. Egli vuole, che tutte le noſtre ſenſazioni ſi facciano ſempre in una ſteſſa maniera in tutti i noſtri differenti organi; onde quello, che piace all' orecchio, deve neceſſariamente piacere anche all' occhio. E perchè? Perchè l' anima, dice egli, non può eſſere toccata, che in una maniera uniforme.

Queſto è un dialettica. E quali prove ſi hanno, che la noſtra anima non poſſa eſſer tocca, che in una maniera uniforme? È vero, che i noſtri cinque ſenſi non ſi riducono, che ad un ſolo, al tatto. Ma queſto tatto è ſempre toccato uniformemente, e muſicalmente? Queſto è appunto quello, che è in queſtione, e che ha biſogno di prova. Sarebbe certamente una bella ſcoperta, che il bello, cioè tutto quel, che piace foſſe in proporzione ar-

monica. Non solo gli Architetti sarebbero allora obbligati a sapere di musica per applicarla alle fabbriche; ma ogni artefice, se avesse voglia di far qualche cosa di piacevole, avrebbe da studiare sotto i maestri di cappella, i quali sarebbero i maestri universali: fino ai pasticci, ed alle cuffie bisognarebbe adattar le proporzioni musiche.

Poteva M. Briseux ritenere entro di se stesso queste sue idee, e provare meglio di quello, che ha fatto, che i più belli edificj, ed i più belli ornati sono quelli, dove le proporzioni armoniche sono le meglio osservate. Quando ciò fosse ben provato, l' importante scoperta sarebbe bella e fatta. Ma non basta, che Monsig. Bianchini abbia veduta in proporzione armonica la camera sepolcrale de' Servi di Augusto, e qualche altra anticaglia, ch' egli vanta di una sorprendente bellezza. Bisogna vedere, se i più bei monumenti dell' Architettura antica, e moderna sieno in questa proporzione, e se tutto quello, che in Architettura si fa in tale proporzione, riesca sempre bello, e più bello di quanto altro si fa in qualunque altro modo. Questo è quello, che finora è ignoto; e su questo hanno sudato in vano i Derizet, i Ricciolini, i Galiani, e tan-

ti altri ; e vano ſarà apparentemente ogni loro tentativo.

L' organo della noſtra viſta, per quanto ſi eſerciti, non è così ſcrupoloſamente delicato, come quello dell' udito, il quale con facilità ſcopre ogni minima diſcordanza. Sembra, che l' accordo muſicale ſia in un punto, fuori di cui l' orecchio ſi accorge ſubito della diſtonanza. All' incontro nella viſione, il bello non è ridotto in un punto, ma pare eſteſo fra qualche circonferenza, entro cui comodamente ſi raggira. Sia un edificio in proporzione armonica. Oh che bella coſa! Si alterino un tantino le ſue miſure. Addio proporzione armonica. Or io sfido i Briſeux, i Bianchini, e quanti Architetti poſſono mai eſſervi colle ſeſte negli occhi, li sfido tutti a diſtinguere in quell' edificio già ſcordato la minima alterazione della ſua primiera bellezza. Se prima era bello, ſeguiterà ancora a comparir ugualmente bello.

Queſta medeſima ragione roveſcia l' ingegnoſo ſiſtema de l' Abbè Logier, il quale ha ſtabilite le proporzioni Architettoniche nella *eſatta commenſurabilità*. I giuſti rapporti o Geometrici, o Aritmetici, o Armonici, o Contrarmonici oh quanto ſono belli! Sì a tavoli-

no. Certamente, che un edificio lungo, per esempio, 90. piedi, alto 30., o largo 30, forma in carta una chiara proporzione Geometrica, e l' animo ne resta soddisfatto. Ma si accrescano, o si diminuiscano quelle dimensioni di qualche linea, di qualche pollice, e anche di qualche piede; dopo un lungo tedio di calcoli, o non si troveranno più di alcun rapporto sensibile, o si troveranno incommensurabili, e frattanto in quella incommensurabilità l' edificio continua ad esser bello, quanto prima. Il giudizio degli occhi non è così fino, come quello degli orecchi per sentire un esatto accordo: un poco più, un poco meno per l'occhio non è niente. Saviamente perciò il chiarissimo Sig. Temanza ha paragonata la musica ai versi, e l' Architettura alla prosa.

Lo stesso può dirsi del sistema del Sig. Roberto Morris, il quale nelle sue *Lectures en Architecture* sostiene, che il quadrato in Geometria, l' unisono, o il circolo in musica, il cubo nell' Architettura hanno tutti una inseparabil proporzione; perchè essendo uguali tutte le parti, i lati, e gli angoli danno all' occhio, ed all' orecchio un grato piacere. Quindi ei deduce, che il cubo e mezzo, ed il doppio cubo

nell' Architettura ſieno, come il diapaſon, ed il diapente nella muſica, fondati ſu gli ſteſſi principj. Onde come nella muſica ſono 7. note, così nell' Architettura ſieno ſette proporzioni, ſecondo le quali ſi abbiano da fare tutte le differenti fabbriche dell'Univerſo. Queſte ſette proporzioni ſono le ſeguenti.

1° Cubo, cioè tutte e tre le dimenſioni dell' edificio uguali.

2° Cubo e mezzo, come lunghezza 60. profondità 40. altezza 40.

3° Doppio cubo lungh. 60. prof. 30. alt. 30.

4° 3. 2. 1. lungh. 60. prof. 40. alt. 20.

5° 4. 3. 2. lung. 60. prof. 45. alt. 30.

6° 5. 4. 3. lungh. 60. prof. 48. alt. 36.

7° 6. 4. 3. lung. 60. prof. 40. alt. 30.

Queſta è la proporzione armonica. Diaſi per vero, che in queſte ſette proporzioni ſi poſſano coſtruire elegantemente tutti gli edificj, ma ſarà vero ancora, che queſte proporzioni ſi poſſono alterare, e diſtruggere, ſenza che gli edificj perdano punto della loro bellezza.

Per maggiormente accertarſi, che le proporzioni dell' Architettura non conſiſtono in veruna delle quattro famigerate proporzioni, Geometrica, Aritmetica, Armonica, e. Contrarmonica;

ſi oſſervi, che le relazioni reali, che ſuſſiſtono fra le figure diſſimili, non hanno alcuna conneſſione colle apparenti. L'ovolo, per eſempio, nella cornice Dorica veduta nella ſua giuſta elevazione, appariſce molto più grande del capitello del triglifo, che gli è ſotto, quantunque in realtà ſieno entrambi quaſi della ſteſſa dimenſione. Se poi ſi ſitua lo ſteſſo ovolo molto più in giù del livello dell'occhio dello ſpettatore, allora eſſo apparirà molto minore di qualunque membro piano, che abbia quella ſteſſa grandezza. Dunque tra le relazioni reali, e le apparenti non vi è conneſſione alcuna. Dunque qualſiſia attacco alle proporzioni armoniche, o di qualunque altra ſpecie è irragionevole, perchè quello, che è realmente in una perfetta armonia, produrrà in apparenza la più diſarmonica diſcordanza.

In fatti nei più ſtimati avanzi dell'Antichità, che ſono tanto armonioſi alla viſta, quale armonia, o ſemplicità di relazioni ſi trova nella realtà delle loro parti? Quaſi niuna. All'incontro le opere de' moderni hanno tutta l'eſattezza delle relazioni reali, e frattanto non producono all'occhio un effetto molto grato. Pure gli ornati dell'odierna Architettura ſono tut-

ti ſtudiati, e preſi dall' antica. Ma perchè tutti gli Architetti moderni ſi han poſto in capo, che il grazioſo, e piacevole aſpetto degli oggetti Architettonici dipenda dall' armonia, e dalla ſemplicità delle relazioni tra le loro parti; ciaſcuno, camminando ſu queſto principio tenuto per incontraſtabile, quando non ha trovata negli originali antichi queſta preteſa armonia, e ſemplicità di rapporti, ne ha attribuita la colpa alla inaccurata eſecuzione degli artefici, piuttoſto che al premeditato diſegno dell' Architetto, e perciò ne ha aggiuſtate le miſure ſecondo le relazioni più ſemplici, e più approſſimanti. Quindi è nata una facilità di miſure in carta, ed una diſarmonia nelle opere.

Sembra dunque abbaſtanza provato, che le proporzioni dell' Architettura non conſiſtono, nè poſſono conſiſtere in niuno de' quattro predetti rapporti. Vediamo ora da dove dipendono.

Quali rapporti nell' Architettura ſieno grati alla noſtra viſta, non può mai ſcoprirſi, almeno con qualche accuratezza, ſe non che dalla ſola eſperienza. Su queſta traccia gl' inventori dell' arte s' ingegnarono di applicare agli Ordini le proporzioni o degli uomini, e delle donne, come narra Vitruvio; o di diverſi alberi,

come ſembra più veriſimile. Così tentando, e ſperimentando ſi è giunto a fiſſare de' rapporti di lunghezza, di larghezza, e di altezza, che ſono piacciuti all' occhio, ſenza eſſere punto in ragione nè Geometrica, nè Aritmetica, nè Armonica, nè Contrarmonica.

Quando dunque ſi è ſperimentato, che qualche numero di parti, diſpoſte in una particolar maniera, e ſotto particolari dimenſioni, eccita nella generalità de' giudizioſi ſpettatori una piacevole ſenſazione, è prudenza in altre occaſioni, ove concorrono le ſteſſe circoſtanze, ſeguitare eſattamente le ſteſſe dimenſioni, non oſtante che fra loro ſembrino di un rapporto irregolare, e ſconneſſo.

Queſto è il metodo, che ſi deve tenere nel comporre gli Ordini, e qualunque altra decorazione di Architettura; e quando ſi vuole imitare qualche bel pezzo di Architettura antica, o moderna, debbonſi copiare rigoroſamente quelle coſe, che appariſcono all' occhio perfette, e miſurarle accuratiſſimamente. Quelle poi, che all' occhio compariſcono in qualche maniera difettoſe, ſi debbono correggere colla maſſima attenzione, eſponendole allo ſguardo de' dotti, e degl' ingegnoſi Artiſti.

Ma donde viene, che una colonna, per esempio, in certi rapporti ſia bella? Un' occhiata alla natura, e ſe ne ſcoprirà ſubito la cagione. La colonna è l' imitazione di un tronco di albero impiegato per ſoſtegno. Or i tronchi atti a ſoſtentare ſono naturalmente di tali rapporti; dunque gli ſteſſi rapporti debbonſi trovar nelle colonne, affinchè facciano il dovuto officio, e raſſomiglino al loro modello. Allora le diciamo belle, perchè l' imitazione di una coſa naturale ci piace, e più ci piace, quanto più l' imitazione è ben eſeguita.

Dunque le proporzioni Architettoniche derivano dalla natura, e dai biſogni, che noi abbiamo della ſolidità: così che ſe la natura aveſſe prodotto tutti i ſuoi più grandi alberi sì delicati, come gli ſteli del grano, e nello ſteſſo tempo sì forti da ſoſtenere i più gravi peſi delle fabbriche, le proporzioni de' noſtri Ordini di Architettura ſarebbero ſul modello di quei delicatiſſimi ſteli, e ci ſembrerebbero belliſſimi. Il bello nelle arti è tutto dedotto dalle produzioni naturali applicate ai noſtri biſogni, ed alle noſtre comodità. Vediamone qualche altro eſempio.

Il rapporto delle porte, e delle fineſtre,

come quello degli archi, consiste nell' altezza doppia della loro larghezza. È la necessità certamente, che ha prodotta questa relazione, la quale è stata poi confermata, e resa assoluta dall' abitudine. È ben verisimile, che nelle primitive capanne gl' ingressi fossero stati molto angusti, nè forse maggiori di quanto bastava per introdurvisi una persona, ed anche carpone; poichè essendo quelle strutture meramente destinate per ritirarvisi la notte, o nei cattivi tempi, è ben naturale, che fossero chiuse più che fosse possibile. Ma col migliorarsi l' Architettura, e collo scoprirsi i mezzi da chiudere facilmente quegl' ingressi, furono poscia fatti di una grandezza comoda da ammettervi liberamente qualunque persona di qualsisia grossa, ed alta statura senza piegarsi, nè voltarsi di fianco. Furono perciò fatti larghi tre piedi, ed alti 6.; divenuto abituale questo rapporto fu preferito a qualunque altro, e fu conservato anche, quando si aumentò considerabilmente la grandezza dell' ingresso.

Non v' è dunque nelle proporzioni Architettoniche qualche grazia particolare inerente, ed intrinseca, come taluno si è immaginato. La

neceſſità, i biſogni, i comodi degli uomini ſono i veri fonti di queſte proporzioni, ſpecialmente negli oggetti di uſo reale: l' abitudine poi ce le rende belle, cioè piacevoli ai noſtri ſguardi. Quindi naſcono le diverſe Architetture nazionali. Agli Egizj abbondanti più di marmi, che di legni piacquero le maſſe gravi: altri popoli di picciola, e di eſile corporatura, e tra gracili piante hanno dovuto amare un' Architettura baſſa, e leggiera. L' Architettura Greca è ſtata analoga alla temperatura di quel clima copioſo ugualmente di marml, di vegetabili, e di uomini di fattezze temperate, e di un talento attivo. I Romani in un clima meno benigno, e più abbondante di alberi, che di marmi, nel copiare l' Architettura Greca, l' hanno rialzata, e reſa più ſvelta ſenza nè pure accorgerſene. A molto maggiore ſveltezza hanno dovuto portarla i Popoli Settentrionali quaſi ſprovviſti di pietra, vivendo fra boſchi, e le nevi. Così tutta traforata a guiſa di merletto l' Architettura Moreſca ha fatte le delizie di quella nazione bruſtolata dal Sole.

Preſcindendo però da queſti varj guſti provenienti dai varj biſogni, e dalle coſtituzioni ſpeciali delle varie nazioni, v' è nell' Architet-

tura un senso comune, che ci tocca tutti ugualmente, almeno chiunque ragiona. Se per esempio, nella elevazione di un edificio predomina la larghezza, noi ci sentiamo colpiti da idee di maestà, e di forza: se è l'altezza predominante, ci farà impressione la delicatezza, e l'eleganza: tutte queste cose ci producono sensazioni piacevoli. Ma un eccesso di larghezza degenera nel pesante, come un eccesso di altezza nel magro: entrambe disgustevoli cose. Così quando gli oggetti sono bassi, e molto estesi concepiamo naturalmente idea di cosa grave, abbietta, e goffa; e se sono estremamente elevati, e stretti, ci sembrano istabili, e gracili. La perfetta proporzione dunque consiste in un mezzo tra questi estremi.

È questo mezzo, che forma tutto il gradimento degli occhi; e questo gradimento è un istinto naturale comune a tutti gli uomini, il quale si accresce, e si migliora coll'abitudine, e colla riflessione. A fissare questo mezzo è dove tendono le regole dell'Architettura, le quali non hanno altro fondamento, che l'esperienza, vale a dire, quella parte dell'ottica, che regola la maniera, come possiamo vedere comodamen-

te, e diſtintamente gli oggetti in diverſe ſi-
tuazioni.

Ecco alcune nozioni generali, ed alcune regole dell' ottica applicabili, e di grand' uſo all' Architettura.

## CAPITOLO II.

### *Della viſione relativamente all' Architettura*

UN oggetto ſi rende viſibile per la ſemplice impulſione, o rifleſſione de' raggi della luce, i quali dalla ſuperficie dell' oggetto giungono alla retina, o al fondo dell' occhio, ove dipingono l' immagine dell' oggetto, il quale ſi vede nel luogo, dove la facoltà di vedere è, per così dire, diretta da quei raggi.

La viſta è una ſpecie di tatto, benchè aſſai diverſo dal tatto ordinario. Per toccare qualche coſa col corpo, o colle mani, biſogna, che ci avviciniamo a quella coſa, o ch' eſſa ſi avvicini a noi, tanto da poterla toccare. Ma non poſſiamo toccarla cogli occhi in qualunque diſtanza ſia, ſe ella non è in iſtato di rimandarci sì gran quantità di luce da farci impreſſione ſu queſt' organo, o per dipingervisi ſot-

to un angolo ſenſibile.

Il più picciolo angolo, ſotto il quale gli uomini poſſono vedere gli oggetti, è di circa un minuto. Queſto angolo dà una diſtanza di circa 3436. diametri dell' oggetto: così che un oggetto alto, e largo un piede ſi potrà vedere fino alla diſtanza di 3436. piedi; ed un uomo alto 5. piedi potrà eſſer veduto fino alla diſtanza di 17180. piedi, ſupponendo però, che queſti oggetti ſieno illuminati dal Sole. Ma pochi uomini hanno gli occhi così ben configurati da ſcoprire gli oggetti sì da lungi. E quand' anche gli occhi foſſero perfettiſſimi, queſta eſtimazione non dà una idea giuſta della forza, e dell' eſtenſione della portata de' noſtri occhi; perchè la portata de' noſtri occhi diminuiſce, ed aumenta a proporzione della quantità di luce, che ci circonda, ancorchè quella dell' oggetto reſti ſempre la ſteſſa: così che ſe il medeſimo oggetto, che noi vediamo di giorno nella diſtanza di 3436. volte il ſuo diametro, reſtaſſe illuminato nella notte dalla ſteſſa quantità di luce, come nel giorno, noi potremmo vederlo ad una diſtanza cento volte maggiore. Così il lume di una candela, il quale ha circa un pol-

lice di diametro, si scuopre di giorno in una distanza 10. o 12. mila volte la lunghezza del suo diametro, ma di notte si scuopre anche più lungi di 316800. volte la lunghezza del suo diametro.

## I.

### *Leggi della visione concernenti la distanza degli oggetti.*

Tre cose concorrono per determinare la distanza, dalla quale noi possiamo scoprire un oggetto lontano. 1° La grandezza dell' angolo, che l' oggetto forma nel nostro occhio. 2° L' intensità della luce dell' oggetto stesso. 3° il grado di luce degli oggetti vicini, e intermedj, che si veggono nello stesso tempo. Ciascuna di queste cause influisce sull' effetto della visione, e col valutarle, e paragonarle insieme si determinerà in tutti i casi la distanza, in cui si può scoprire un dato oggetto.

1. Il primo mezzo più generale, ed ordinariamente il più sicuro, che noi abbiamo per giudicare la distanza degli oggetti, è l' angolo ottico, o visuale, formato dai raggi ottici, o

visuali, che dalle estremità di un oggetto vengono al centro del nostro occhio. È evidente, che quanto più l' occhio si avvicina all' oggetto, più grande diviene l' angolo visuale. Dunque:

Regola I. La distanza di un oggetto è in ragione inversa dell' angolo visuale; cioè quanto minore è l' angolo visuale, tanto maggiore è la distanza dell' oggetto.

Regola II. Quanto più luminoso, o di più vivaci colori è un oggetto, più vicino ci comparisce. Perchè allora la pupilla essendo più dilatata lascia passare nell' occhio una maggior quantità di raggi di luce, e questa luce agendo più fortemente su la retina deve far comparire l' oggetto più vicino. Quanto poi gli oggetti ci compariscono più vicini, tanto più piccioli anche ci compariscono, come fra poco si vedrà.

Perciò una camera, se è imbiancata, i suoi muri comparendoci più vicini, ci comparirà in conseguenza più picciola. Parimenti le montagne compariscono più vicine, e meno grandi, e meno elevate, quando sono coperte di neve; ed il fuoco, o la fiamma compariscono

più piccioli, quando di notte si vedono in una gran distanza.

Per questa ragione l'Architetto deve avere riguardo non solo all' esposizione del suo edificio, se venga più, o meno illuminato, ma ancora ai diversi colori de' materiali. Se le colonne, e gli ornati sono di un marmo bianco in una fabbrica di oscuri mattoni, debbono essere alquanto più grosse, che se fossero di marmo scuro. Quindi la folla dei lumi, che nelle feste solenni in gran machine risplendenti sogliamo impiegare, impicciolisce le cose più grandi. E lo stesso cattivo effetto è prodotto anche dalla sfacciata bianchezza degli stucchi, e dalla profusione delle dorature, colle quali pretendiamo abbellire i nostri edificj.

Siccome gli oggetti brillanti, e luminosi compariscono più vicini, e più piccioli di quello, che in effetto non sono: così all' incontro la Regola III. Gli oggetti debolmente illuminati compariscono più lontani, e più grandi in ragione della debolezza, e della oscurità del loro colore.

Quindi nell' entrar della notte gli oggetti ci sembrano più lontani, e più grandi, che nel giorno; perciò un uomo vestito di nero ci sem-

bra di una ſtatura, e di una gamba più ſvelta, che quando è veſtito di bianco. Ecco perchè le fabbriche ci compariſcono più vaghe al chiaro della Luna, che allo ſplendore del Sole, perchè allora tutto acquiſta un'apparenza di più grande, e di più lontano, nè vi ſi ſcuoprono i difetti delle picciole parti.

Per la ſteſſa ragione la diſtanza apparente, e la grandezza degli oggetti compariſcono aumentate, quando ſi veggono a traverſo di un aria pregna di vapori, o di nebbia. Allora gli edificj, e gli animali ſembrano e più lontani, e più grandi. E queſta è una delle cauſe, per cui il Sole, la Luna, ed i Pianeti, quando ſono all' orizzonte, compariſcono più grandi e più diſtanti, che quando ſono in maggior elevazione; perchè i loro raggi debbono traverſare maggior eſtenſione d' aria, e incontrano più vapori, quando quegli aſtri ſono preſſo all' orizzonte, che quando ne ſono lungi; e in conſeguenza comparendo allora più deboli, e meno brillanti, ci ſembrano più grandi, e più lontani.

Dunque ſi può con ſicurezza conchiudere, che i colori apparenti degli oggetti ci ſervono molto per farci giudicare delle diſtanze, quan-

do conofciamo d' altronde la forza, e la vivacità del colore in qualunque altra diftanza data.

Seguendo quefto principio gli abili Pittori rapprefentano fopra uno fteffo piano oggetti in diverfe diftanze, coll' aumentare, o col diminuire la vivacità de' colori, fecondo ch' effi vogliono far comparire gli oggetti più vicini, o più lontani. Così gli Architetti nell' impiegare Ordini in luoghi non molto chiari, e diftanti, debbono efprimerne le modanature non folo di materia candida, ma anche con forza, e con grandezza, affinchè fieno vedute nella giufta proporzione.

Regola IV. Quanto più diftinte fi veggono le parti di un oggetto, più vicino effo ci fembra; ed all' incontro ci fembrerà più lontano, quanto più confufamente le fue parti fi veggono. Perchè i diametri delle immagini, che fi dipingono fulla retina, diminuifcono fempre a proporzione, che aumenta la diftanza degli oggetti rapprefentati da effe immagini, e per confeguenza un oggetto può fparire, quando farà pofto in sì grande diftanza da' noftri occhi, che la pittura, che effo farà fu la retina, fia infenfibile a caufa della fua picciolezza; e quanto più l' oggetto farà picciolo, più

presto esso cesserà d'esser visibile; quindi le picciole parti di un oggetto non saranno visibili in certe distanze, perchè la parte la meno sensibile sarà sempre più picciola proporzionatamente alla distanza dell'oggetto stesso. Onde la più picciola parte visibile nella distanza di un piede diverrà invisibile in quella di due piedi, e la più picciola parte visibile a due piedi sparirà a tre: e così in appresso.

Risparmiatevi dunque, Signori Architetti, quegli ornamenti minuti, che fanno sì bene ne' vostri disegni, e sì male nelle vostre fabbriche. Non è sulla carta, che li avete da considerare; ma su le fabbriche osservate dal loro giusto punto di veduta. Dunque i piccioli ornamenti distanti vogliono esser più grandi, che sia possibile, e di materia candida in campo oscuro.

Anche la troppa vicinanza produce lo stesso effetto della confusione, come la troppa distanza; perchè i raggi riflessi dagli oggetti troppo vicini sono sì divergenti, che si vanno a riunire di là della retina, e forman perciò molti punti, e molti tratti, ma non quella sola immagine, che si può dire la fisonomia degli oggetti.

Dunque gli oggetti si veggono distintamente, quando tutti i punti del cono luminoso, che for-

mano l' immagine nella retina, sono riuniti nella stessa proporzione, ch' essi hanno sull' oggetto stesso, senza confusione, nè intervallo fra loro, senza miscuglio di raggi stranieri; e quando questa giusta riunione di raggi, non affetta l' organo nè troppo vivamente, nè troppo debolmente; onde un' immagine è distinta, quando tutti i punti di luce, e le gradazioni di ombra, che la formano, si dispongono nella retina le une appresso le altre, come lo sono nell' originale stesso; così che molti de' suoi punti, o de' suoi sfumamenti di ombre nè si riuniscono in un sol punto, nè lasciano fra loro degl' intervalli, che non sono nell' originale; e quando finalmente la loro impressione è proporzionata alla sensibilità dell' organo: l' uno, o l' altro di questi difetti renderebbe l' immagine confusa -

Regola v. Se la distanza tra due oggetti visibili forma un angolo insensibile, gli oggetti benchè lontani l' uno dall' altro compariranno, come se fossero contigui; onde non essendo un corpo continuo, se non che il risultato di molti corpi contigui, se la distanza tra molti oggetti visibili non è scoperta, che sotto angoli insensibili, tutti questi differenti corpi non faranno, che uno stesso corpo continuato.

Questa è la ragione, per cui nell' Architettura, e nell' Architettura grandiosa si debbono porre fra gli ornamenti de' grandi intervalli, e tanto più grandi, quanto più da lungi sono veduti.

3° Regola VI. Un oggetto comparisce più distante, e più grande, quanti più oggetti intermedj sono fra quello, e lo spettatore; e quanto più luminosi sono gli oggetti intermedj, e più distanti, più grande ci comparisce l'oggetto principale, specialmente se esso è meno illuminato di quelli. Se guardiamo, per esempio, una torre, e nello stesso tempo vediamo molte case, ed alberi fra quella, e noi, subito noi giudichiamo, che essa torre è più lontana, e più grande, che quando la vediamo sola, e senza l' interposizione di alcun altro oggetto visibile. Frattanto l' immagine della torre dipinta sulla retina è sempre la stessa nell' uno, e nell' altro caso, purchè ella sia in una ugual distanza. E se le case sono bianche, e la torre oscura, questa ci sembrerà ancora di maggior grandezza, e in maggior distanza. Ecco un' altra causa, per cui gli astri ci compariscono più lontani, e più grandi all' orizzonte, che in maggiore elevazione.

Perciò i Pittori diminuiscono sempre la gran-

dezza degli oggetti, e li colorifcono men vivamente a proporzione della maggior diftanza, in cui li vogliono far comparire, volendo frattanto farli comparire della fteffa grandezza degli altri, che ci fono più vicini, i quali sono coloriti con più vivezza, e con maggior diftinzione.

Perciò un viale, un portico, un tempio ci fembreranno più grandi, quanto più alberi, o più colonne ifolate vi faranno in fila. Perciò gli edificj in una vafta pianura, i vafcelli in mare, il Sole, e la Luna non ci comparifcono nè sì diftanti, nè sì grandi, come realmente fono. Se dunque l' Architetto ha bifogno di far comparire lo fpazio della maggior vaftità, e il fuo edificio principale più grande, frapponga pure degli oggetti intermedj, e lafci quello men chiaro, che può. Noi giudichiamo dal confronto, e quando quefto ci manca, e quando ignoriamo la vera grandezza de' corpi, non poffiamo più formare alcun giudizio della loro diftanza. Quindi le ftelle, ed i pianeti ci comparifcono tutti ugualmente diftanti, benchè certamente nol fieno.

## II.

### *Leggi della visione riguardo alla grandezza degli oggetti.*

La grandezza, o l' estensione degli oggetti visibili si conosce per mezzo dell' angolo ottico combinato, e composto colla distanza apparente dell' oggetto.

Un oggetto sembra maggiore ( tutte cose d' altronde uguali ) a misura, ch' è veduto sotto un angolo maggiore, donde siegue, che lo stesso oggetto può comparire ora più grande, ora più picciolo, secondo che è più, o meno lontano dall' occhio. E questo è ciò, che si chiama grandezza apparente.

Per giudicare della grandezza reale di un oggetto, bisogna aver riguardo alla distanza; perchè se un oggetto vicino può comparire sotto uno stesso angolo, che un oggetto lontano, bisogna necessariamente stimare la distanza; e se la distanza scoperta è grande, benchè l' angolo ottico sia picciolo, si può giudicare, che un oggetto lontano sia grande, e reciprocamente.

Regola VII. La corda, o la sottendente di un arco qualunque di circolo, comparisce sotto lo

ſteſſo angolo in tutti i punti della ſua circonferenza, benchè l' uno de' ſuoi punti ſia conſiderabilmente più vicino all' oggetto, che gli altri. E il diametro compariſce della ſteſſa grandezza in tutti i punti della circonferenza del circolo. Alcuni Autori hanno quindi conchiuſo, che queſta figura è la forma più vantaggioſa, che ſi poſſa dare ai Teatri, i quali preſſo gli Antichi erano coſtantemente circolari.

Regola VIII. Se l' occhio è fiſſo in un punto della circonferenza di un circolo, ed una corda di eſſo circolo ſi mova in maniera, che le ſue eſtremità cadano ſempre ſulla circonferenza del circolo, quella corda comparirà ſempre ſotto uno ſteſſo angolo: onde l' occhio eſſendo poſto in un angolo qualunque di un poligono regolare, tutti i lati compariranno ſotto lo ſteſſo angolo.

Tutte queſte propoſizioni ſono dimoſtrate rigoroſamente da' Matematici. L' eſperienza però dimoſtra, che un oggetto, per eſempio, un cavallo veduto in diſtanza di 4. e di 8. paſſi compariſce della ſteſſa grandezza. Il ſentimento dunque contradice il meccaniſmo degli organi. Donde proviene queſta contradizione?

Noi giudichiamo delle grandezze, e delle di-

ſtanze de' corpi, non in vigore degli angoli ottici, ma a forza di eſperienza acquiſtata col toccare, e col miſurare. Alla ſemplice viſta come ſi può diſtinguere, ſe un angolo, per cui ſi vede un oggetto più picciolo di un altro, ſia tale, perchè l'oggetto è realmente più picciolo, o più lontano? L'eſperienza ſolo c'inſegna, che quando un oggetto è troppo lungi, noi lo vediamo picciolo, e confuſamente. Or a forza di eſperienza impariamo a giudicare, che uno ſteſſo oggetto veduto in diverſa diſtanza è della ſteſſa grandezza. In fatti vediamo uno ſteſſo cavallo ugualmente grande a 10., a 20, e 40. paſſi di diſtanza, benchè l' angolo ottico a 10. paſſi ſia doppio di quello a 20., e quadruplo di quello a 40.

Senza queſta ſperienza noi vedremmo tutti gli oggetti alla roveſcia, cioè ſu tutto quello, che è in giù, e ſotto tutto ciò, che è ſopra; li vedremmo doppj, e in una poſizione contraria a quella, in cui realmente ſono, cioè li vedremmo a deſtra, ed a ſiniſtra del loro vero luogo. Così li abbiam veduti tutti noi alquanti meſi dopo la noſtra naſcita, e non ce ne ricordiamo. La celebre ſtoria del Cieco di

Chefelden ha fupplito alla noftra debole memoria, ed ha refo il fatto incontraftabile.

Le prime idee della comparazione della grandezza tra gli oggetti ci fono venute col mifurare, o colla mano, o col corpo camminando la diftanza di effi oggetti relativamente a noi, e fra loro. Tutte quefte fperienze, per mezzo delle quali noi abbiamo rettificate le idee di grandezza, che ce ne dava il fenfo della vifta, fono ftate fatte orizzontalmente, e perciò non abbiamo potuto acquiftare la fteffa abitudine di giudicare della grandezza degli oggetti elevati, o abbaffati fotto di noi, perchè non li abbiamo in quefta direzione mifurati col tatto. Perciò, quando fiamo fopra un' alta torre, noi giudichiamo gli uomini, e gli animali molto più piccioli di quello, che li giudicheremmo in una ugual diftanza orizzontale; vale a dire nella direzione ordinaria, fecondo cui abbiamo l'abitudine di giudicare delle diftanze. Lo fteffo è di un gallo, o di una palla, che fi veggono fopra un campanile: quefti oggetti ci comparifcono molto più piccioli, che fe li vedefimo nella fteffa diftanza orizzontale.

Quando per alcune circoftanze parricolari non poffiamo aver una giufta idea della diftanza,

ſiamo allora coſtretti a giudicare degli oggetti ſecondo la grandezza dell' angolo ottico, o della immagine, che formano entro al noſtro occhio; e allora neceſſariamente c' inganniamo ſu la grandezza di eſſi oggetti. Ognuno ha ſperimentato, che viaggiando di notte ſi prende un ceſpuglio, che è vicino, per un grand' albero, che è lontano; ovvero un grand' albero lontano per un ceſpuglio vicino. Così ſe non ſi conoſce la forma, e la diſtanza degli oggetti, ſi cade ſimilmente nell' inganno: una moſca, che ci paſſi rapidamente viciniſſima, ci comparirà un uccello in una grandiſſima diſtanza.

Quindi ſe ci troviamo di notte in luoghi ignoti, dove a cauſa dell' oſcurità non poſſiamo conoſcere nè la diſtanza, nè la forma degli oggetti, correremo riſchio di cader ſubito nell' errore ſu i giudizj, che faremo di quegli oggetti, che ci ſi preſenteranno. Da ciò naſce il terrore, che tutti abbiamo nel bujo della notte: e ſopra ciò è fondata l' apparizione degli ſpettri, e delle figure giganteſche, e ſpaventoſe, che tanta gente aſſeriſcono d' aver vedute. In fatti è poſſibile, che molti abbiano viſto quel che dicono di aver veduto: perchè tutte le vol-

te, che non si può giudicar di un oggetto, che per l'angolo ottico, necessariamente deve accadere, che quell' oggetto s' ingrosserà, e s' ingrandirà a misura, che sarà più vicino allo sguardo: onde se da principio è comparso alto alquanti piedi, quando era distante 20. o 30. passi, dovrà comparire alto di molte pertiche, quando non sarà lontano, che di alquanti piedi: il che dovrà sorprendere, e sbigottire. Ma si vada a toccare l' oggetto, ed a riconoscerlo, si avvedrà subito della sua grandezza reale, ed ogni mostruosità, e spavento resterà in un tratto dileguata: ma se si fugge, o non si osa accostarvisi, si resterà colla idea, che l' immagine di quell' oggetto ignoto trasformata nell' occhio, e si avrà realmente veduta una figura gigantesca, e spaventosa, sì per la grandezza, come per la forma.

Dunque la vista non ha per proprio oggetto la misura delle distanze, e delle grandezze: questa è l' oggetto del tatto, della regola, e del compasso. La vista non ha propriamente in partaggio, che la luce, ed i colori.

Veggo da lungi su la cima di un campanile un oggetto, che da principio non discerno, che cosa sia, e mi sembrerà picciolo, quanto una

ſtatuetta di due piedi. Ma ſcuopro pòi per alcuni ſuoi moti, ch' egli è un uomo: e ſubito mi compariſce non più dell'altezza di 2. piedi, ma della ſtatura ordinaria di un uomo. Donde vengono queſti giudizj sì differenti? Quando quell' oggetto mi era ignoto, mi compariva ſecondo gli angoli viſuali; niuna ſperienza poteva indurmi a ſmentire i tratti impreſſi nella mia retina. Ma dacchè io l'ho riconoſciuto per un uomo, la conneſſione poſta dall'eſperienza nel mio intelletto tra l'idea di un uomo, e l'idea dell' altezza di 5. in 6. piedi mi sforza ( ſenza che io me ne accorga ) con un ſubitaneo giudizio a vedere un uomo di tale altezza, ed in fatti di tale altezza lo veggo. E tutto in un tratto io giudico per comparazione la croce, ed il gallo di quel campanile più conſiderabile di quello, che prima mi ſembrava.

Così la pittura eſprime un Gigante terribile nello ſpazio di un pollice col mettergli a canto un uomo ordinario, che non gli arrivi al malleolo del piede, una caſa, un albero, che non gli vadano, che al ginocchio. La comparazione ci colpiſce, e giudichiamo ſubito il gigante di una grandezza enorme, benchè nel

fondo egli non abbia, che un pollice di altezza.

Quindi deriva questo importantissimo principio in Architettura.

Regola IX. Quando s' impiegano oggetti di grandezza ignota al comune degli spettatori, come Ordini, vasi, trofei &c. si debbono formare grandi secondo le regole dell' ottica, affinchè dal punto di veduta compariscano di quella giusta grandezza, che si richiede. Ma quando s' impiegano oggetti noti, come statue &c. si debbono lasciare quasi della loro natural grandezza, affinchè compariscano grandi, quanto realmente sono.

Perciò nella colonna Trajana le sculture in cima non sono secondo le regole della prospettiva, ma di ugual dimensione alle inferiori. All' incontro nel Tempio Vaticano, ed in tante altre Chiese, le statue sopra la facciata, e dentro le nicchie, si sono fatte Colossali, affinchè da giù comparissero di naturale grandezza, e vi compariscono più, che colossali. Altri ornamenti di grandezze ignote debbono avere in quel vastisimo edificio le regole dell' ottica, ma non già le statue, le quali rappresentando uomini, cioè grandezze note, qualora fossero espresse alquanto più vantaggiate, comparirebbero di giusta grandezza.

Non basta seguir letteralmente le misure dei differenti corpi d' Architettura : prima di fissar determinatamente le altezze de' membri destinati ad elevarsi gli uni sopra gli altri, rientranti, projetti, inclinati, bisogna determinare il punto giusto di distanza, da dove si ha da vedere la massa intera, le parti principali, i dettagli, gli ornamenti, che compongono l' ordinanza dell' edificio.

Il punto di distanza, o di veduta varia secondo la forma degli edificj. Se l' altezza dell' edificio è uguale alla sua lunghezza, il punto di veduta può stabilirsi al vertice di un triangolo equilatero, che ha per base la larghezza dell' edificio. Ma dove l' altezza dell' edificio non è uguale alla lunghezza, il punto di veduta sarà al vertice di un triangolo isoscele formato dalla base, e dall' altezza di esso edificio. Altri determinan questo punto collo stabilirlo distante la metà della somma dell' altezza, e della lunghezza della facciata dell' edificio: così che supponendo l' altezza 40., e la lunghezza 80. piedi, il punto di veduta sarà 60. piedi distante dalla fabbrica. Queste regole somministrano tutte le alterazioni delle altezze apparenti di

ciascun membro dell' edificio, paragonate colle altezze reali, per soddisfar l' occhio dell' esaminatore illuminato.

Dal punto di distanza s' inalzi una verticale alta cinque piedi e mezzo in circa, quanto è ordinariamente alto un uomo: ecco il punto di veduta. Da questo punto di veduta si tirino delle linee agli oggetti dell' edificio. Queste linee, che sono i raggi visuali, faranno conoscer la differenza dell' altezza, che dovrà avere ciascun membro, sia riguardo all' ottica che alle grandezze geometrali. Quella balaustrata, per esempio, che è realmente alta piedi 3. $\frac{1}{2}$ non comparirà, che di 3. piedi secondo i raggi visuali: dunque la sua altezza reale dovrà esser di piedi 3. $\frac{1}{2}$, affinchè la sua altezza apparente sia soltanto di 3., se si vuole, ch' ella abbia il giusto rapporto col cornicione, e coll' Ordine.

Queste regole però non vanno eseguite a rigore. L' esperienza farà conoscere il gran divario tra le regole dell' arte, e la loro applicazione nella diversità delle occasioni, in cui l' Architetto si trova di elevare edificj dello stesso genere, o di generi differenti; per conoscer la differenza, che passa tra le altezze reali, e

le apparenti, ſi deve molto eſercitare ad oſſervar le une, e le altre. Si metta egli prima a diſegnare dal giuſto punto di diſtanza un monumento de' più ben inteſi: lo diſegni a viſta, e per approſſimazione, oſſervando i rapporti ch' ei ſcuopre tra ciaſcun membro principale, e tra ciaſcuna modanatura componente i dettagli. Si riposi, rieſamini, rettifichi il ſuo diſegno: abbandoni il ſuo punto di diſtanza, ſi avvicini all' oggetto, per iſcoprir più geometricamente che può l' aggetto de' ſoffitti, de' gocciolatoj, e i profili ſugli angoli: ritorni al ſuo punto di diſtanza, pieno di oſſervazioni per cogliere con più ſicurezza lo ſtile e il carattere dell' oggetto contemplato: indi miſuri eſattamente il monumento come realmente eſiſte, e noti le dimenſioni. Ritorni di nuovo al punto di veduta, e rieſamini il profilo geometrico, e le alterazioni, che neceſſariamente ſaranno ſtate prodotte dall' effetto dell' ottica; allora egli conoſcerà la differenza tralle altezze reali, e le apparenti; ed eſercitandoſi in queſti eſami, e in queſti confronti ſopra i migliori edificj, notando ſempre le differenze, acquiſterà una pratica ſicura, per uſare le neceſſarie alterazioni ſecondo le varie circoſtanze, che gli ſi preſenteranno.

## III.

*Leggi della visione concernenti diverse posizioni dell' occhio relativamente all' oggetto.*

REGOLA X. Se l' occhio è al di sopra di un piano orizzontale, gli oggetti sembreranno alzarsi a misura, che più si allontanano, finchè alla fine compariranno a livello dell' occhio. Perciò chi è su la riva s' immagina, che il mare s' inalzi a proporzione, ch' ei lo guarda nelle sue parti più lontane.

Reg. XI. Se in un piano al di sotto dell' occhio si mettono alquanti oggetti, i più lontani compariranno i più elevati; e reciprocamente.

Reg. XII. Se gli stessi oggetti sono tutti in un piano al di sopra dell' occhio, i più lontani compariranno i più bassi. Quindi il Cielo apparisce abbassarsi, e toccare la terra, mentre questa sembra alzarsi, ed unirsi col Cielo. Perciò nei cornicioni si debbono inchinare un poco avanti i membri, che sono indietro.

Nei luoghi più angusti, e veduti da sotto in su, debbonsi ingrandire le parti piane, come gocciolatoj, e dare meno aggetto a certi altri membri.

Reg. XIII. Le parti ſuperiori degli oggetti, che hanno una certa altezza, compariſcono inclinate innanzi: così compariſcono i frontiſpizj, le torri &c.; e affinchè le ſtatue, che ſono in alto delle fabbriche, compariſcano dritte, biſogna, che ſieno un poco pendenti in dietro.

La ragione generale di tutte queſte apparenze è, che quando un oggetto è in una diſtanza un poco conſiderabile, lo giudichiamo ſempre più vicino di quello, che non è in effetto.

Reg. XIV. L'eſperienza inſegna, che ſi vede con ſufficiente comodità da ſotto in ſu un oggetto verticale, quando l'angolo ottico è di 45. gradi. Se queſt' angolo s' ingrandiſce fino a 70. gradi incomincia ad elevare gli oggetti in un' altezza incomoda allo ſpettatore. Di là di 70. gradi biſogna torcerſi il collo, e ſtralunare gli occhi. Or ſe un eſtremo è l' angolo di 70. gradi, l' altro eſtremo della viſta comoda è l' angolo di 20. ugualmente diſtanti a quello di 45., che è l' angolo medio.

Dunque qualunque opera di Architettura ſuſcettibile di altezza, comparirà allo ſpettatore troppo baſſa, ſe dal ſuo punto di viſta l' angolo viſuale ſarà minore di 20. gradi, è troppo alta, ſe queſt' angolo ſarà maggiore di 70. gradi.

Anzi non si deve giungere a questi estremi, i quali sono alquanto incomodi, e l' altezza di un edificio, o di un oggetto qualunque ha certi limiti determinati dal bisogno di vederlo comodamente.

Reg. xv. Riguardo alle larghezze degli oggetti la stessa sperienza mostra, che non si può vedere una grandezza distintamente, e comodamente in una occhiata, se l' angolo non è fra gli 8. ed i 9. gradi. Ma questo non è, che per gli oggetti vicinissimi. Poichè, sebbene la potenza visiva si estenda ad un angolo maggiore di gradi 90., si rendono però le parti più confuse secondo più si scostano dal punto di mezzo. Al contrario la troppo distanza tra l' oggetto e l' occhio non lascia vedere l' oggetto con distinzione, perdendosene le parti più picciole. Ma per gli oggetti, come gli edificj, che si hanno da vedere in qualche considerabile distanza, l' angolo visuale può di molto più ingrandirsi.

Da queste regole della visione chiaramente apparisce quanto bisogno abbia l' Architetto della prospettiva per regolare le proporzioni, e le posizioni del tutto, e delle parti degli edificj; e con quanto discernimento egli debba conci-

liare le regole della profpettiva, e dell' ottica col fenfo comune fecondo la varietà delle circoftanze. Onde in certi cafi, quando il fenfo comune difcorda dalle leggi della vifione, l' Architetto deve prendere il mezzo tra quefte, e quello.

Da ciò fi vede ancora il gran divario, che paffa tra un edificio meffo effettivamente in opera, e la fua immagine rapprefentata in difegno. Nel difegno l' idea è efpreffa fecondo le fue vere dimenfioni, ed alcune parti fi rimangono neceffariamente nafcofte. Laddove in opera le modanature vifte da fotto in fu moftrano i loro foffitti, gli fporti de' cornicioni mangiano molto del di fopra, e non picciola è la diminuzione, che patifcono le parti più lontane dall' occhio; così che fe l' Architetto non avverte colla maggiore attenzione agli effetti del rilievo, fpecialmente dal punto giufto, da dove l' edificio ha da effer veduto, ciò che in difegno apparifce belliffimo, potrebbe riufcire in opera fgarbato, e deforme; quindi apparifce, che i difegni fatti in generale vaglion poco: hanno da farfi per li determinati luoghi. La rotonda del Capra trafportata in Inghilterra, non ha più la fua fingolar bellez-

za. Con serio avvedimento perciò Michelangelo prima di fabbricare il bel cornicione del Palazzo Farnese ne volle fare la prova col mettervene un pezzo di legno per vedere, che comparsa vi facesse. Dunque dai bei disegni in carta non si vuole sempre arguire il bell' effetto in opera; e reciprocamente i disegni spiacevoli in carta non sono prove sicurissime della cattiva riuscita dell' edificio. Nè meno i piccioli modelli sono sufficienti, per far conoscere l' effetto dell' opera in grande.

## CAPITOLO III.

### *Delle proporzioni generali nelle facciate.*

I rapporti delle facciate sono ristretti a due dimensioni, altezza, e lunghezza. Ecco dunque tre casi possibili.

1° L' altezza uguale alla lunghezza. Questa forma quadrata può convenire alle facciate delle Chiese, delle porte di Città, degli archi trionfali, ed a tutti i padiglioni.

2° La lunghezza maggiore dell' altezza. Questa conviene alle facciate delle case, delle nobili abitazioni, e di tutti i porticati.

Per le caſe la lunghezza non vuole eſſere più del triplo della altezza. Per li portici poi non più del quintuplo, e ſe talvolta la lunghezza ſarà maggiore, convien tagliarla con padiglioni di forma diverſa: il che produce nelle facciate, ſpecialmente grandi, un bell' effetto.

3° L' altezza eccedente la lunghezza conviene alle cupole, alle piramidi, ai campanili, alle torri.

La giuſta altezza per le cupole ſarà tra il duplo, e il triplo della lunghezza. Per le piramidi, per le torri, e per i campanili, i convenienti rapporti dell' altezza alla lunghezza ſono tra il quadruplo, e il nonuplo. E perchè? Queſto è il guſto dell' occhio.

Biſogna inoltre proporzionare l'elevazione della facciata alla grandezza dello ſpazio, da dove ſi ha da vedere eſſa facciata. Ciò ſi determina per mezzo dell' angolo viſuale. Se lo ſpazio è molto vaſto ſi può inalzare la facciata a tal ſegno, che veduta dal centro dello ſpazio ſia ſotto un angolo di 45. gradi; purchè l'eſtenſione della facciata comporti queſta elevazione nei rapporti ſtabiliti tra la ſua altezza, e la ſua lunghezza.

Conviene ancora avere riguardo alla ſituazione dell' edificio, ſe è in luogo eminente, iſolato, luminoſo, e circondato da altri oggetti

alti, e baffi. Quefte, e confimili circoftanze alterano fpeffo l' apparenza de' rapporti prefcritti; onde il fagace Architetto badando a tali occorrenze faprà alterare le dimenfioni, affinchè la fua opera corrifponda alla fua idea, e riporti un applaufo generale, e coftante.

## CAPITOLO IV.

### *Delle proporzioni delle parti col tutto nelle facciate.*

Le facciate, o fono con Ordini di Architettura, o fenza alcun Ordine.

1° È più effenziale nell' efteriore, che nell' interno ordinare le decorazioni in parti grandi. Quindi è, che pochiffimi fono gli edificj, che comportino più di due piani di Architettura. Gli edificj ordinarj debbono effere ridotti ad un folo Ordine elevato fopra uno zoccolo a guifa di fubafamento. Quefto zoccolo può effer alto uno, o due diametri; ma quanto meno farà elevato, più l' Ordine di Architettura guadagnerà forza, e produrrà un effetto fignorile.

Un folo Ordine però non deve mai abbracciare più piani, perchè avendo ogni piano il fuo

solajo, e il suo proprio architrave, è chiaro che i solaj, e gli architravi intermedj vanno a fratagliarsi col fusto dell'Ordine. Di più, se la colonna è inventata per sostenere colla sua testa, non si sa concepire, come possa sostenere nel suo mezzo i piani intermedj.

Ogni piano dunque ha d'avere il suo Ordine. Dunque una casa ha due, o tre piani, avrà altrettanti Ordini l'uno sopra l'altro? No: forse non ne meriterà nè pure uno. Ai più gran palazzi disegnati con grandi divisioni, appena competono due piani, ed in conseguenza due Ordini. E chi non vede, che dalla moltiplicità di Ordini sopra Ordini risulta una quantità di picciole parti sì poco sensibili, che distruggono ogni idea di maestà, e di grandezza? Lo stesso Colosseo si risente di questo difetto, e sarebbe comparso più grandioso, se i suoi quattro Ordini fossero stati ridotti a tre. Il Palazzo Farnese se avesse degli Ordini, non avrebbe più la sua altiera magnificenza. L'Architettura di gran gusto deve far distinguere le sue parti ben da lungi: non v'è nobiltà, nè grandiosità, che quando il profilo di ogni membro è fortemente espresso, e risentito.

I padiglioni impiegati in un edificio per interromperne l'uniformità, e la troppa lunghezza, possono esigere un Ordine di più della facciata.

Alle torri, ed ai campanili più alti basteranno due Ordini di Architettura sopra un basamento ben elevato, e terminati da un colmo piramidale.

Il diametro delle colonne, o de' pilastri per uno, o per più Ordini di Architettura da collocarsi nelle facciate vien determinato dall'altezza de' piani; così le colonne saranno proporzionate all'altezza del tutto.

2° Nelle facciate senza Ordini di Architettura è essenziale, che vi sia un giusto rapporto delle parti col tutto. Ciò non s'intende delle picciole case cittadinesche, dove si fa, come si può, e dove l' economia spesso tien luogo d' ogni regola; ma s'intende de' palazzi, e di altri grandiosi edificj.

Per regolare questi rapporti una maniera semplice sarebbe, supporre un Ordine di Architettura ad ogni piano, conservare le proporzioni, che risulterebbero, e lasciarvi in cima il cornicione. Ma con questo metodo se i piani sono molti, si va a dare necessariamente nel picciolo, e ne nasce un cornicione meschino.

Meglio è supporre un solo Ordine piantato

ſopra lo zoccolo dell' edificio, affinchè ne riſulti un cornicione forte, e maſchio. I piani poi ſi debbono diſtribuire in maniera, che a miſura che ſi va in ſu la loro altezza vada ſcemando.

Se ſi vogliono due piani, ſi può dividere l' altezza totale per li caſini in 5. parti, darne 3. al primo piano, e due a quello di ſopra. Ma per le caſe più grandioſe ſi può dividere tutta l' altezza in 12., ed aſſegnarne 7. al piano inferiore, e 5. al ſuperiore.

Negli edificj di tre piani ſi può dividere tutta l' altezza in 9. parti, e darne 4. al primo piano, 3. al ſecondo, e 2. al terzo. Aſſai meglio è però dividere tutta l' altezza in 15., e darne al primo 6., al ſecondo 5., al terzo 4.

Portare la diviſione più in là di tre piani è interamente contrario alla grandioſità. E che bel comodo è poi abitare fra le nuvole, e rendere le ſtrade tanti profondiſſimi foſſi? Nelle facciate altiſſime ſi può prendere il pian-terreno per baſamento, e ſu queſto ſupporre elevato un ſolo Ordine, che ſi ripartiſce in piani ſecondo il diviſato metodo. Ma in queſta maniera l' effetto non è sì grandioſo, come nella precedente.

## CAPITOLO V.

### *Delle proporzioni generali nell' interno degli edificj.*

L' Interno delle fabbriche può essere ripartito in pezzi di tre generi. 1° Alcuni colle tre dimensioni uguali. 2° Altri con due dimensioni uguali. 3° Ed altri con tutte e tre le dimensioni disuguali.

1° Del primo genere possono essere parecchi membri degli appartamenti, come sale, camere, anticamere, saloni, gabinetti &c. Alla forma cubica di questi si può sostituire la rotonda, la poligona, la mista; ed allora il diametro del quadrato circoscritto alla pianta di queste figure determinerà la loro altezza.

È mirabile l' effetto di questa uguaglianza di dimensioni, specialmente ne' tempj, e negli edificj vasti. Di quanto maggior vastità non compariscono! L' interiore del Panteon sembra a tutti incomparabilmente più spazioso della cupola Vaticana, nella di cui altezza eccedente la larghezza, l' occhio va a perdere, o a diminuire l' impressione del suo diametro. Gli Antichi non si sono quasi mai dipartiti dall' uguaglianza delle dimensioni in casi consimili.

2° I pezzi di due dimenſioni uguali ſono di due ſpecie, cioè ſono rettangoli, o ſull'altezza, o ſulla lunghezza.

Il rettangolo in altezza può convenire alle cupole, ai ſaloni, ai veſtiboli, alle gabbie delle ſcale. Queſte ſorti di pezzi non poſſono avere in altezza più del triplo della loro larghezza. Se foſſero più elevati, il loro ſoffitto ſi vedrebbe ſotto un angolo maggiore di 70. gradi, e per conſeguenza l'altezza ſarebbe eceſſiva. È dunque una regola ſicura, che nell'interno, ove la lunghezza, e la larghezza ſono uguali, l'altezza non deve giammai eccedere il triplo della larghezza.

Il rettangolo in lunghezza conviene alle ſale grandi, ed alle gallerie. La più bella proporzione per le ſale è la lunghezza doppia, o tripla della larghezza. Una lunghezza quadrupla, o quintupla della larghezza è per le gallerie: eccedere più queſta lunghezza ſarebbe contro la predetta legge dell'ottica, ed il ſoffitto comparirebbe troppo baſſo.

Ma, oltre le ragioni dell'ottica, concorre ancora un altro biſogno per determinare l'altezza aſſoluta ſpecialmente delle camere di abi-

razione. L'altezza ordinaria dell' uomo è di circa 6. piedi, ma per togliergli il timore di non dare continuamente di testa al soffitto, e sopratutto per poter respirare sanamente, e liberamente, egli ha bisogno intorno, e sopra di se di un volume d' aria almeno triplo della di lui altezza, affinchè l' aria non perda la sua elasticità tanto salubre. Onde l' altezza della camera vuole esser almeno tripla dall' altezza dell' uomo, vale a dire 18. piedi.

3° Le tre dimensioni inuguali convengono alle navate delle Chiese, alle gallerie grandi, ai portici, ed ai varj membri di appartamenti. Quì regna tutta la libertà delle proporzioni. Volendo impiegarvi la Geometrica, si può fare la lunghezza come 4., l' altezza 2., la larghezza 1. Se vi si vuole adoprare l' Aritmetica, si farà come 3. 2. 1.; ed usandovi l' Armonica, si farà come 6. 3. 2. Ma fuori di queste proporzioni si trova anche il bello: si giunge al bello per diverse strade.

# CAPITOLO VI.

*Delle proporzioni delle parti col tutto nell' interno degli edificj.*

VOLENDOSI negli edificj ben proporzionati impiegare Ordini di Architettura, il diametro della colonna, o del pilastro deve essere proporzionato all' estensione, ed alla capacità del luogo, vale a dire, più il luogo sarà grande, più questo diametro vorrà essere aumentato. La solidità, la convenienza, la bellezza così esigono.

Il diametro della colonna viene determinato dall' altezza del luogo. Dividasi quest' altezza per il Dorico in 9. parti, per l' Jonico in 10., pel Corintio in 11. Una di queste parti sarà il diametro della colonna, la quale sarà proporzionata al luogo, perchè le sue tre dimensioni sono già ben proporzionate.

L' altezza della colonna poi sarà una parte meno di quella del luogo, quando il suo soffitto sia in piano. Se, per esempio, si vuole adoperare l' Ordine Dorico, diansi 8. diametri all' altezza della colonna, e l' altro, che resta, s' impieghi per l' architrave, o per qualche altro con-

veniente ornato, ſu cui ſi ſpianerà il ſoffitto. Rimarrà così ſoppreſſa quella cornice, che nell' interno delle fabbriche è di un palpabile contraſenſo.

Nei luoghi a volta convien ſottrarre dall' altezza totale il ſemi-diametro della volta, e dividere il reſto in 11. parti pel Dorico, in 12. pel l' Jonico, e in 13. pel Corintio. Una di queſte parti ſarà il diametro della colonna. Le due parti di più, che avanzano in ciaſcun Ordine, ſerviranno per l' architrave, e per l' altezza del falſo-attico, o ſia del plinto, o di qualche altro ornamento, che deve far diſtinguere la naſcita della volta dall' aggetto dell' architrave.

Se gli Architetti aveſſero oſſervate queſte regole, non apparirebbero entro gli edificj colonne aſſurdamente giganteſche, o ridicolamente nane. Una ſtatua ſi può dire con ragione coloſſale, quando eccede le proporzioni di un eſſere, cui la natura ha data una grandezza determinata. Ma trattandoſi di Ordine, o di colonna, non v' è grandezza determinata dalla natura, ma quanto dalle dimenſioni del luogo. Non vi ſono dunque altre colonne coloſſali, o pigmee, che quelle, che ſono ſproporzionate al luogo, e rigettate dalla buona Architettura.

Nei rariſſimi caſi d' impiegare nell' interno delle fabbriche due Ordini l' uno ſopra l' altro, conviene ſottrarre da tutta l' altezza del luogo il ſemi-diametro della volta, e dividere il reſto in due parti uguali: così ſi avrà l' altezza per ciaſcuno dei due Ordini, e per ciaſcuno ſi proceda nella maniera preſcritta.

Del rapporto delle parti fra loro, e delle proporzioni particolari, ſi parlerà altrove.

# LIBRO TERZO

## DELLA EURITMIA

## CAPITOLO I.

### *Della natura della Euritmia.*

LA parola euritmia è quasi fuori d' uso, e il suo significato si è impropriamente unito alla voce simmetria, la quale già si è veduto, che cosa è.

L' euritmia consiste nella uniforme corrispondenza delle parti simili, le quali debbono essere tali, e tante da un lato, come dall' altro, e similmente disposte, acciocchè il tutto faccia un grato aspetto. Che il portone, per esempio, sia nel mezzo della facciata, che di quà, e di là siavi ugual numero di finestre di simile grandezza, figura, e decorazione, e che un braccio sia ugualmente lungo, ed ugualmente disposto, che l' altro, queste, ed altre cose consimili costituiscono l' euritmia.

Ci diletta l' euritmia, perchè ci fa scoprire subito, e con facilità il tutto insieme dell' oggetto: mette una specie di ordine nelle co-

ſe, e ci ſolleva dalla pena della rifleſſione.

L' euritmia ci piace; ma altrettanto ci piace la varietà, ſenza però che l' una ſia in contradizione coll' altra. Quindi queſta regola generale: in tutto quello, che ſi ſcuopre ad un colpo d' occhio l' euritmia è neceſſaria, e grata. Ma in quello, che ſi vede ſucceſſivamente, ella è inutile, ed inſipida: ivi vuol eſſere varietà. Or ſiccome ſi ſcuopre ad un colpo d' occhio la facciata di un edificio, di un parterre, di un tempio, queſti tali oggetti debbono eſſere euritmeticamente diſpoſti, e decorati.

All' incontro la diſtribuzione interna di una caſa, e ſpecialmente di un palazzo non ſi vede in una occhiata: quivi dunque l' euritmia non ha luogo. Frattanto alcuni Architetti ingannati forſe dalle piante dei loro diſegni, dove tutto compariſce in uno ſguardo, hanno traſportata l' euritmia nelle più grandi abitazioni, e fino il grandiſſimo Palazzo di Caſerta ha quattro cortili ſimili, ſimilmente diſpoſti, e decorati con ſommo diſpiacere di chi ſucceſſivamente vede tanta nojoſa ripetizione.

Noi amiamo ancora l' euritmia, perchè amiamo, che l' oggetto ſcoperto al primo ſguardo tenda con tutte le ſue differenti parti a for-

mare un tutto insieme unico, e semplice.

Finalmente l' euritmia ci è grata, perchè ci piace vedere una cosa compita, e senza alcuna parte imperfetta. Quindi un edificio con una sola ala, o con un' ala più corta dell' altra, con una parte ornata, e coll' altra schietta è, come un corpo senza un braccio, o colle braccia disuguali, o come un viso con una guancia vermiglia, e coll' altra smorta. Palazzo Serlupi in Roma.

Alla euritmia dunque si può in qualche maniera riferire l' ordine, l' unità, la semplicità, la varietà, il contrasto, la progressione.

## CAPITOLO II.

### DELL' ORDINE.

L' Ordine esige, che tutte le cose, le quali si presentano alla vista, formino una serie di parti contigue di un medesimo tutto, ciascuna legata alle vicine, dalle quali non differisca, che per insensibili sfumamenti, e formi tra loro una comunicazione, che si stenda dalla prima fino all' ultima; onde tutte sieno disposte in una maniera facile da potersi distinguere,

ed imprimere nella memoria, per indi immaginarsi quelle, che restano da vedere. Da questa facilità si riflette in noi un gran piacere: ciascuno si applaudisce dell'estensione, e della penetrazione del suo intelletto. Ma, o rotta, o non mai formata la catena, le cose, che dovevamo conoscere per l'intermezzo di quelle, che o si son tolte, o non si sono poste, ci divengono incomprensibili: e allora addio Ordine, addio armonia: tutto è alla rinfusa, e noi ci sentiamo subito molestati, perchè niente si ritiene, niente si prevede: siamo umiliati per la confusione delle nostre idee, vanamente faticati, e in continuo disgusto per quell'Ordine, che vorremo trovare, e non si trova nell'opera. Il Palazzo Vaticano, da qualunque parte si guarda, o nell'esteriore, o nell'interno, cagiona dispiacere pel suo disordine. Un tal disordine disgusta al pari di un edificio il più regolare, il quale abbattuto dai fulmini, o dagli anni non offre, che ruine: non vi si riconosce più nè la simmetria, che regnava fra le parti, nè il disegno dell'Architetto.

Il Chiarissimo Maupertuis considerando il desiderio estremo, che noi abbiamo di sapere, e la nostra impotenza d'istruirci delle cose na-

turali, è tentato a credere, che questa sproporzione, che si trova oggi tra le nostre cognizioni, e la nostra curiosità, provenga dal disordine, in cui si trova attualmente il nostro globo per qualche cometa, la quale, chi sa quando, gli passò tanto vicino, che ne distrusse l' Ordine primitivo. Anche i Filosofi han dritto ai sogni?

## CAPITOLO III.

### DELL' UNITA'.

L' Unità consiste, che tutte le parti di un edificio, e tutti i suoi ornati si riferiscano all' oggetto principale, e formino un tutto insieme unico, e solo.

Ecco là un altro Palazzo di un Sovrano col portone in un angolo; dal mezzo della sua grandiosa facciata scappa, come un budello, una casa triviale situata obbliquamente; mentre ad un altro lato attacca una lunghissima fabbrica bassa, e quasi Cappuccinesca. Si vede in un colpo d' occhio tanto esterminio dell' Euritmia, dell' Ordine, della Unità, e in una situazione la più vantaggiosa.

In moltiſſimi edificj ſono impiegati diverſi Ordini di Architettura in uno ſteſſo piano: addio unità.

L' unità richiede, che non ſi debbano ammettere nè più generi, nè differenti eſpreſſioni nella decorazione, nè collocare alcun membro di Architettura, e di Scultura, che non ſia cavato dalla ſteſſa ſorgente, cioè dal carattere conveniente a quel dato edificio. Onde un cornicione non incomincerà modiglionato per poi andare a finire in dentelli; il ricorſo dell' architrave, e della cornice non ſarà mai interrotto; gli avan-corpi non ſaranno ricchi, ed i lati poveri, nè povera la parte poſteriore; nelle ale ſi continuerà lo ſteſſo Ordine di Architettura almeno accennato. Sul cornicione di una caſa non ſi porrà un altro appartamento, come ſi pratica giornalmente in Roma anche nelle fabbriche, che ſi fanno liberamente, e con diſegno tutte nuove di pianta.

## CAPITOLO IV.

### DELLA SEMPLICITA'.

IN Architettura non ſi fa altro, che raccomaudare la *Semplicità*, e con ragione. Ma s'

intende bene quello, che si raccomanda? Per semplice s' intende ordinariamente quello, che è senza complicazione, senza miscuglio, e si oppone al composto, all' intralciato. Onde in Architettura, come in tutte le Belle Arti, la semplicità è una disposizione distinta, pura, facile, naturale, ordinata di membri, e di ornati convenienti al destino dell' edificio, senza che l' arte punto vi comparisca. In questo senso la semplicità non consiste nella privazione degli ornati, altrimenti un muro schietto sarebbe il più bello. Dunque la semplicità non è una povertà, nè si oppone alla ricchezza. Il Panteon è certamente ricco di decorazione, e frattanto è semplice, perchè i suoi ornati sono disposti con naturalezza, con distinzione, con facilità. La confusione all' incontro, e l' innaturalezza, che si vede in Roma nella facciata Borrominesca di S. Carlino alle Quattro Fontane, è contraria alla bella semplicità.

Può dunque l' Architettura essere semplice, e fare uso di tutti gli ornati; ma li prenderà dalla bella natura, che è tutta semplice, e graziosa, abborrirà ogni capriccio, ed ogni affettazione, imiterà il vero, ed il verisimile, disporrà senza imbarazzo, senza difficoltà, e con eco-

nomia, affinchè ciascuno membro sia veduto distintamente dall'altro. Una cornice, un plinto, una fascia, una tavola, un riquadro, impiegati a proposito, tolgono la nudità, e la povertà, anzi arricchiscono più, che tutti gli ornamenti profusi senza altra ragione, che quella di ornare. Quando un edificio è giudiziosamente ornato, non pare ornato.

Perciò semplice si prende talvolta per non ricco, e per Architettura semplice si può anche intendere quella, che non fa uso di molti ornati, e specialmente degli Ordini.

## CAPITOLO V.

### DELLA VARIETA'.

Se si vuole dell'Ordine nelle cose, ci vuole anche della *Varietà*, senza di cui si languisce. Il piacere nasce dalla novità degli oggetti; perciò i Vecchi hanno pochi piaceri, sono infastiditi, e fastidiosi, perchè pochi oggetti giungono loro nuovi, quindi il loro giudizio è più sodo, ed il lor gusto più difficile, perchè ci vogliono gran novità per iscuotere la vecchiaja.

Una lunga uniformità rende tutto insoffribile.

*L' Ennui naquit un jour de l' uniformité.*

L' odio della noja, il bisogno di sensazioni gradevoli ce ne fa desiderare incessantemente delle nuove. Si desidera perciò e varietà ne' dettagli, e semplicità nel suo piano. Se è vero, che siasi fatto quel famoso Viale da Mosca a Pietroburgo, come Akebar conquistatore del Mogol ne fece uno da Agra fino a Lahor per la lunghezza di quasi 500. miglia, il viaggiatore rinchiuso tra quelle due fila eterne di alberi deve perirvi di noja; siccome vi perirebbe in una Città, in cui tutte le strade tirate a cordone, e tagliantesi ad angoli retti fossero fiancheggiate da fabbriche di uguale altezza, e di consimile forma, e decorazione.

Perciò in una facciata a più Ordini debbono questi Ordini diversificarsi, le finestre di un piano ornarsi diversamente da quelle di un altro, la facciata d' avanti farsi differente da quella di dietro, e l' una, e l' altra diversa dalle laterali, quando, e come l' euritmia lo permetta. Così variando si alimentano i nostri piaceri.

Si ama la varietà, la quale non ha da produrre confusione, anzi ha da lasciar distinto ogni oggetto, perchè al pari della varietà si ama

principalmente vedere, conoſcere, diſtinguere, e ricordarſi di quello, che ſi ha veduto. Quanto più le idee ſono nette, e diſtinte, tanto più ſono proprie a farci una impreſſione viva. Le idee compreſe con molto ſtento non ſono mai vive. A grandezza uguale l'edificio, che fa più effetto, è quello, di cui l' inſieme è facilmente compreſo dall'occhio, e di cui ciaſcuna parte fa una impreſſione la più netta, e la più diſtinta. Il grand' effetto proviene dalla vivezza, dalla chiarezza, dalla diſtinzione delle idee. Che ſarebbe, ſe le colonne di un portico foſſero tutte l'una dall' altra differenti? Niuna ſarebbe viſta con diſtinzione, e ci ecciterebbero un tumulto d' idee. Or affinchè la varietà ci laſci vedere diſtintamente, biſogna, che una coſa ſia abbaſtanza ſemplice per eſſere veduta, ed abbaſtanza variata per eſſer veduta con piacere.

Vi ſono delle coſe, che ſembrano variate, e nol ſono: altre che compariſcono uniformi, e ſono variatiſſime. L' Architettura Gotica pare fornita della più grande varietà; ma la confuſione de' ſuoi ornamenti ſtanca per la loro picciolezza: il che fa, che non ve ne ſia alcuno che poſſa diſtinguerſi dall' altro, e pel lo-

ro gran numero l' occhio non sa, sopra quale fermarsi: onde ella dispiace per quel motivo medesimo, per cui si è studiato di renderla più piacevole. Un edificio Gotico è per l' occhio una specie di enigma.

L' Architettura Greca all' incontro sembra uniforme, ma siccome ha le sue divisioni convenienti, e quante bastano, affinchè vi si possa precisamente vedere, e scoprire tutto senza fatica, perciò essa ha quella varietà, che fa riguardarla con diletto.

Bisogna, che le cose grandi abbiano grandi parti: gli uomini grandi hanno grandi braccia, i grandi alberi rami grandi, e le grandi montagne sono composte di altre montagne. È la natura, che fa questo. L' Architettura Greca, che ha poche divisioni, e grandi divisioni, imita le cose grandi, e ci fa risentire certa maestà, che da per tutto vi regna. Questa è, che si dice la gran maniera, ed a questa debbono tendere gli artisti anche nelle loro più picciole opere. Onde se in una facciata di poca estensione s' impiega un picciol Ordine, ne hanno necessariamente da nascere delle picciole parti, nè si può considerare più l' insieme, ed i dettagli. Non sono le bellezze del dettaglio, che si debbono

avere principalmente in mira, ma quelle delle masse: queste sono quelle, che colpiscono, e fanno onore ai talenti dell' Architetto.

Ma come con tre soli Ordini si può produrre tanta varietà negli edificj? Appunto come con sette note si produce l' immensa varietà nella musica. Con ciascuno degli Ordini si dà ad un edificio un carattere, che non conviene ad altri edificj, e ciascun Ordine si può diversificare. Gli stessi membri d' Architettura, e gli stessi ornamenti non debbono mai trovarsi in fabbriche di differente espressione. La diversa situazione, ed estensione de' luoghi, la scelta, e l' applicazione, o la soppressione degli Ordini, la reiterazione degli avan-corpi, la continuità de' muri, la forma, e la ricchezza delle aperture, la maniera di profilare, la scelta degli ornati simbolici, l' altezza del corpo principale che piramideggi su i fianchi, terminato da colmi, o da balaustrate: ecco i mezzi, co' quali si ottiene una indefinita varietà.

## CAPITOLO VI.

### DE' CONTRASTI.

Alla varietà si possono riferire i contrasti, i quali in tutte le opere di gusto piacciono tanto. In Architettura i contrasti consistono principalmente nella opposizione delle altezze, delle projezioni, delle forme costituenti l' edificio, e nella opposizione fra le parti liscie, e le ornate, come altresì nell' opposizione delle situazioni, e de' colori. Onde contrasto non è contrario, e molto meno contradittorio.

Ogni facciata di grande estensione deve esser tagliata, ed interrotta da altezze ineguali, come di cupole, di padiglioni, di torri nel mezzo, e negli angoli, secondo la diversità, e la qualità delle fabbriche. Nè i padiglioni, e gli avan-corpi hanno da risaltare in fuori sì poco, che da lì a quattro passi non si vegga, che una massa uniforme. Le diversità delle altezze, e degli sporti debbono esser tali, che in una considerabile distanza si veggano con distinzione, e presentino alla vista diversità, e contrasto.

L' Architettura, che si chiama Gotica, era certamente barbara per il picciolo gusto, come

per la forma, e per la meſchina diſpoſizione de' ſuoi ornati. Ma in quanto al fracaſſo prodotto dalla diverſità delle maſſe nell' eſteriore degli edificj interrotti, e fiancheggiati da torri di diverſe forme, e di differenti altezze, ella era certamente ben inteſa, e piacevole. E perchè le viſte delle Città, ove ſi ſcuopre una moltitudine di cupole, di campanili, e di torri in una confuſione di edificj alti, e baſſi ci preſentano una proſpettiva di così ſorprendente diletto? Ci piacciono i contraſti, e le diverſità delle maſſe.

L' avveduto Architetto procurerà alle ſue opere queſto pregio, e ſpecialmente nelle facciate grandi, col renderne la coſtruzione piramidale con torri, e con avan-corpi, o col mezzo più elevato. Palladio ſi è contradiſtinto ſopra gli altri col dare una bella forma piramidale alle ſue fabbriche, e ſpecialmente alle ſue Chieſe: il che fa un grazioſo contraſto col rimanente della fabbrica di forma quadrata. Se ſi ſapranno poi diſtribuire gli ornamenti con giudizio tale, che laſcino fra loro degl' intervalli vuoti, il contraſto ſarà più dilettevole, e l'ornato ſarà più ſpicco.

In certe occaſioni l' Architetto potrà anche ſorprendere, ſe al confuſo, ed al ruſtico farà ſuccedere improvviſamente una regolare decorazione. Sboccare da una ſelva, e da dirupi, e trovare un leggiadro edificio è un incanto. Queſti incanti però ſon di rado praticabili.

## CAPITOLO VII.

### DELLA PROGRESSIONE

QUELLO, che l'Architetto può ſempre conſeguire, e lo deve colla ſua maggior diligenza, è, che in tutte le ſue opere regni una progreſſione creſcente di bellezze. Una coſa è veramente bella, quando il ſuo piacere da principio è mediocre, ma ſi ſoſtiene, creſce, e finalmente ci porta all' ammirazione. Così in un grandioſo edificio i pezzi precedenti anneſſi ſieno di una mediocre bellezza, più bella ſia la facciata principale, più bello ancora il portico, il veſtibolo, il cortile, ancor più bella la ſcala, e creſcano ſempre più le bellezze interne degli appartamenti.

Queſta progreſſione di piaceri può darſi anche in una ſola parte ben eſeguita dell' edifi-

cio. Una facciata, per esempio, comparirà a prima vista mediocremente bella; ma col considerarne poi la giustezza delle proporzioni, la dispoſizione degli ornati, l' euritmia, l' esattezza del lavoro, la convenienza &c. anderà crescendo tanto in bellezza, che alla fine ecciterà ammirazione, come le pitture di Rafaello, le quali da principio non sorprendono, ma più si mirano, più incantano. Lo stesso può ancora considerarsi riguardo ad una sola parte di una facciata, come di un Ordine, che vi sia artistamente impiegato.

Una fabbrica dunque sarà compitamente bella, quando vi si scoprirà una progressione crescente di piacere in ciascuna delle sue parti, e nel tutto insieme. Questo progresso di piacere, o sia di bellezza deriva dai contrasti, dalla varietà, dall' ordine, dalla semplicità, dalla unità, dalla euritmia, dalla simmetria, e da quella convenienza, di cui ora si anderà a trattare. Tutte queste cose si hanno sempre da combinare nella bellezza di un edificio. Dov' è questa Fenice?

# LIBRO QUARTO

## DELLA CONVENIENZA

## CAPITOLO I.

### *Della natura della convenienza.*

La *Convenienza*, che da taluni viene anche chiamata decoro, coſtume, o proprietà, deve riguardarſi come il primo principio dell' Arte di fabbricare.

La convenienza preſcrive a ciaſcun genere di edificio il ſuo carattere diſtinto, e relativo alla ſua grandezza, diſpoſizione, diſtribuzione, ricchezza, o ſemplicità. È per la convenienza, che un palazzo, un monumento ſacro, o civile, un edificio pubblico, una caſa di delizia, qualunque opera di Architettura annuncia col ſuo aſpetto il motivo, per cui ſi è eretta. È la convenienza, che inſegna, quando ſi è fatta ſcelta di una eſpreſſione ruſtica, ſoda, mezzana, delicata, di non unire giammai nella ſteſſa compoſizione due contrarj inſieme. La convenienza determina l' economia, o autorizza la più granpe ricchezza, regola il genio, lo ſviluppa, e

gli assegna i limiti; finalmente è la convenienza, che conduce l' Architetto, ritenendolo dall' introdurre nelle sue opere niente d' inverisimile, o di contrario alle regole del buon gusto, alle proporzioni, alla bella natura.

L' impero della convenienza è dunque universale: abbraccia tutte e tre le parti dell' Architettura, la bellezza, la comodità, la solidità Riguardo alla bellezza, è la convenienza, che insegna a fare il debito uso della simmetria, della euritmia, e di ogni specie di ornato. Rispetto alla comodità, appartiene alla convenienza scegliere, e regolare i lumi, le forme, le grandezze, il numero, e la distribuzione delle parti, e del tutto di qualunque edificio. E riguardo alla solidità, spetta alla convenienza determinare la scelta de' materiali, la loro qualità, la forma, e l' impiego. Dunque in Architettura la convenienza altro non è, che l' uso della retta ragione nello scegliere, ed applicare alle fabbriche tutto quello, che è necessario, per renderle perfette, cioè belle, comode, e forti, secondo il vario uso, cui sono particolarmente destinate.

Quì ora non si parla della convenienza, che relativamente alla bellezza dell' Architettura: quan-

do poi si tratterà delle altre parti, si vedranno le relazioni, ch' ella ha con ciascuna di loro.

La convenienza regolatrice di tutto deve essere anch' ella regolata da due cose, dalla natura, e dalla consuetudine.

1° Poichè l' Architettura è un Arte d' imitazione, le regole, che la natura detta alla convenienza, consisteranno nella imitazione della bella natura, di cui si è già data una sufficiente idea. Dunque l' Architetto per agire convenientemente dovrà scegliere le più belle produzioni naturali confacenti al suo soggetto, ingentilirle, perfezionarle. Dunque tutti gli ornati, che la convenienza adatterà alla diversa specie di edificj, saranno tratti dalla bella natura, e distribuiti con elegante naturalezza. Or siccome la natura è da pertutto sempre la stessa, il legame, che la convenienza riceve dalla natura, deve esser sempre, e da per tutto lo stesso, invariabile, universale.

2° La consuetudine poi varia secondo le varie opinioni de' popoli, che differiscono per climi, bisogni, usi, leggi, e costumi; quindi è, che le Chiese Cristiane non ammettono la forma, e certi ornamenti de' Tempj de' Gentili, nè soffrono le decorazioni delle Pagode Cinesi.

Quella convenienza dunque, che è fondata sopra la consuetudine, è variabile secondo la varietà de' popoli, ed in una stessa nazione cambierà, come cambia la nazione stessa, soggetta a varie vicende. Quindi le belle arti, e anche le scienze portano in ciascuna contrada un carattere nazionale, che dipende dal fisico, e dal morale del paese.

Questa consuetudine però, per quanto sia variabile, suppone sempre qualche sodo fondamento nella natura, e nella ragione. Ella non deve mai essere in opposizione colla ragione, e colla natura; e qualora lo sia, come per disgrazia lo è sovente, si deve trattare di abuso, e devesi avere il coraggio di distruggerla: il buon senso, e la naturalezza hanno sempre da trionfare.

Dunque la convenienza ubbidirà alla consuetudine ragionata, e naturale, e non a quella composta di capricci, di svogliature, di mode, cose che non debbono mai avere accesso in Architettura.

Nei capitoli di questi precedenti Libri si è fatto spesso uso della convenienza; ma per meglio conoscerne le leggi si entrerà ora in alcune sue applicazioni particolari.

## CAPITOLO II.

### *Dell' uſo degli Ordini nell' eſteriore degli Edificj.*

Sembra, che gli Ordini dell' Architettura ſieno ſtati principalmente ideati, per decorare eſteriormente gli edificj, e che il più bell' effetto è, quando una facciata viene abbellita da un ſolo di queſti Ordini. L' origine, e l' uſo del cornicione lo dimoſtrano all' evidenza.

In uno ſteſſo piano non conviene impiegare, che un ſolo Ordine, e della ſteſſa grandezza. In tre de' più ſontuoſi edificj di Roma moderna, alle facciate di S. Pietro, del Campidoglio, ed alla Fontana di Trevi, ſi veggono nello ſteſſo piano due Ordini diſuguali, il Corintio, e l' Jonico. Ma ſe un edificio è del genere il più delicato, come può eſſere nello ſteſſo tempo, e nello ſteſſo piano di un genere medio?

In piani diverſi l' uno ſopra l' altro è ben naturale, che il ſuperiore ſia più leggiero dell' inferiore: ma in uno ſteſſo piano, come può ſuſſiſtere la diverſità dei generi? Di più l' oppoſizione dell' Ordine grande col picciolo fa comparire enormi, e coloſſali le colonne di quel-

lo, e le altre di questo tanti bastoncelli. Risulta anche la più ingrata discordanza di basi, di capitelli, e di altri membri, nè la cornice dell' Ordine minore si può continuare senza essere interrotta, e penetrata dalle colonne dell' Ordine grande. Esporre poi alla vista un picciolo Ordine di Architettura sotto un altro più grande è come porre una casa entro l' altra. Questi abusi sono per altro comuni: e quale abuso ha avuto pochi seguaci?

A taluno spiacciono gli edificj sopra gli archi, come son quelli, che al di sotto sono porticati, e al di sopra hanno muri massicci, sembrando, che il pieno sopra il vuoto dia un'aria di troppa debolezza. Debolissimo scrupolo; poichè si veggono edificj di questo genere mantenersi forti, ed illesi da molti secoli; e la natura procede in questa guisa negli animali, facendo sostenere tutto il massiccio del loro corpo da quattro, o da due sostegni; dove gl' intercolonnj sieno giusti, e sopra sienvi proporzionate finestre, questi edificj sono di bella apparenza, come si osserva nel Palazzo Massimi, e ne' fianchi dei due Palazzi laterali del Campidoglio, nei quali la differenza tra il vuoto inferiore, ed il pieno superiore non è grande.

Sarebbe inutile avvertire, che le colonne si hanno da disporre in maniera da non mai compenetrarsi fra loro. Ma in sì grand' errore ha inciampato anche Palladio nel Palazzo del Conte Chiericato. Consimile storpiatura è anche in un portico di Palmira per una porta stranamente adattata nell' intercolonio.

Più inutile sarebbe ancora l'avvertire, che nei portici semplici, o doppj le colonne debbono essere di uguale altezza, e dello stesso Ordine, se il Cl. Sig. Marchese Galiani nel suo savio commento di Vitruvio non avesse interpetrato, che i doppj portici nell' esteriore del teatro debbono avere le colonne di mezzo Joniche, o Corintie $\frac{1}{5}$ più alte di quelle d' avanti, le quali hanno da essere Doriche. Sembra più conveniente l' interpretazione del Perrault, il quale crede, che la diversità dell' altezza, e dell' Ordine prescritta da Vitruvio non si debba riferire al doppio portico esterno, ma al semplice esterno, ed all' interno del teatro. In fatti come mai in uno stesso portico sarebbero soffribili due Ordini diversi, e di differente altezza? Pure nei Propilei, secondo congettura M. le Roy, il d' avanti del portico era di colonne Doriche, e l' interiore d' Joniche più alte, e nelle ruine di

Balbec ſe ne vede un eſempio, che è tutto all' oppoſto, cioè le colonne d'avanti del portico ſono più alte di quelle di dietro. Aſſurdi: e quale aſſurdo è ſenza autorità, e ſenza eſempj?

## CAPITOLO III.

### *Dell' uſo degli Ordini nelle piante di diverſe figure.*

Gli Ordini Grechi non ſembrano inventati, che per piante ad angoli retti. Il plinto delle baſi, l'abaco dei capitelli perfettamente quadrati ſono incompatibili cogli angoli acuti, ed ottuſi. Di più in queſta ſorte di angoli ſalienti, e rientranti, il cornicione non può ſpianare regolarmente ſul capitello, ma vi ha d'andare neceſſariamente di sbieco, e poſarvi in falſo. In ſomma è aſſolutamente impoſſibile collocar bene le colonne in tali angoli.

L'Architetto frattanto ha da porre in opera ogni ſorte di figure, e ſarebbe una gran povertà, s' ei non poteſſe uſcire dai quadrati, e da' rettangoli. Che coſa farà egli dunque nell' incontro di un angolo ottuſo, o acuto? Laſciare in que-

ſti angoli il cornicione ſenza ſoſtegno è un peccare contro la ſolidità, ſe non reale, al certo apparente, e nell' angolo, dove l' architrave richiede maggior appoggio. Come dunque ſi ha da riſolvere in tale impaccio?

Alcuni Architetti hanno poſto in queſti angoli in vece di colonne un pilaſtro, che hanno slargato, o riſtretto ſecondo il biſogno; ma queſti pilaſtri hanno d' avere, come le colonne il plinto, e l' abaco quadrato, altrimenti fanno diſcordanza colle baſi, e coi capitelli delle colonne laterali. Or come ſi poſſouo ben adattare queſti membri quadrati in quelli angoli non retti?

Altri hanno fatto di peggio. Hanno riuniti all' angolo rientrante due pilaſtri penetrantiſi nelle loro baſi, e nei capitelli, e raſſomiglianti ad un pilaſtro piegato. Lo ſteſſo hanno fatto all' angolo ſaliente; e quivi la moſtruoſità è più ſenſibile, perchè il pilaſtro vi acquiſta una larghezza eceſſiva, e ſproporzionata alla ſua altezza.

Taluno ha immaginato applicarvi un maſſiccio ſenza capitello, e ſenza baſe, affinchè ſi ſalvi l' irregolarità, ed il fuor di ſquadra dell' angolo, e ſu queſto maſſiccio poi appoggiare il cornicione. Queſto ſpediente sbarazza le ſoprad-

pette incongruenze, ed è molto comodo ancora per l'esatta divisione de' triglifi, e delle metope nel Dorico, e per ispaziare esattamente i modiglioni negli altri Ordini. Ma che comparsa farà quel masso nudo fra le colonne, che gli sono a canto?

Il partito meno disconvenevole è di lasciare tali angoli senza colonne, pilastri, e massicci; ma accostarvi di quà, e di là, più da presso che si può, le colonne, o i pilastri. Così si ripara a tutto, nè vi soffre punto la solidità apparente, perchè le colonne sono ben vicine all'angolo.

È ben fastidioso ancora impiegare gli Ordini nelle piante curvilinee. In questa sorte di piante si è obbligato disporre tutto secondo i raggi, che partono dal centro; ed allora i plinti, e gli abachi non possono più esser quadrati, ma si hanno da ristringere nella parte concava della pianta, e slargare nel convesso della circonferenza. L'imbarazzo cresce, quando la pianta è di molte curvilinee concentriche, com'è la piazza elittica del Vaticano, in cui il peristilio è triplice, e quadrupla è la fila delle colonne. Ma taluno potrebbe domandare, qual dovere esige, che i plinti, e gli abachi delle co-

lonne ſiano quadrati perfetti, e qual biſogno vi ſia di uſare ſempre dei plinti? Queſti ſono nei, che l'occhio incantato dalla vaghezza di una figura circolare, non vede, o perdona.

Quello, che importa nelle piante concentriche, è diſporre con giudizio le colonne, affinchè, ſe gl' intercolonnj della circonferenza interiore ſono giuſti, quelli della circonferenza eſteriore non ſieno eccedenti. Lo ſteſſo riguardo ſi deve avere per la diſtribuzione de' triglifi, delle metope, e de' modiglioni.

Nelle piante curvilinee, nelle quali ſi vogliono adoperare Ordini di Architettura ſi ſtia attento ad evitare i tre ſeguenti difetti.

1° Non uſare mai arcate, o uſarle con molta cautela. L'archivolto coſtretto a ſeguitare la curvatura della pianta ſi allontana viſibilmente dall' appiombo, e compariſce ſupino. Difetto, che ſi vede nel Panteon, e in tutti gli antichi edificj di figura curvilinea; difetto imitato da quaſi tutti i moderni. Il Vaſari lo ha giuſtamente condannato, e l'aſſennato Signor Temanza in un ſuo tempio rotondo della Villa Contarini in Piazzuola ſul Padovano lodevolmente lo ha riparato col far murare gli archi da peduccio, a peduccio in linea retta, come ſe il tempio foſſe a facce.

In questa sorte di edificj convien badare ancora, che le arcate sieno disposte in maniera, che i mezzi di fuori corrispondano a quelli di dentro: cosa ben difficile, poichè se l' interno sarà ben proporzionato, difficilmente lo sarà l' esterno; come si vede nel Colosseo, dove le arcate esteriori sono troppo basse, e larghe. Assai più corretto è il Teatro di Marcello. In questi casi è meglio proporzionar prima l' esterno, ed accomodar poi l' interiore con Ordini più bassi, e con archi in piano.

2° Approssimare le colonne abbastanza, affinchè la curvatura convessa del cornicione comparisca al di fuori sufficientemente per tutto sostenuta. In quel portichetto del Bernini alla facciata della Chiesa del Noviziato degli ex Gesuiti in Roma si slancia nel mezzo una curvatura sospesa in aria, e minacciante ruina; pure l'odierno gusto Romano ha quella Chiesa per un giojello, e ne ha di recente fatta una copia più infelice in S. Paolo primo Eremita, che è poco lungi dall' originale. Trovandosi in Roma, non è gran tempo, un Cavaliere Vicentino il Conte Francesco di San Giovanni, ornatissimo delle più utili cognizioni, di gusto purgato in tutto, e

ſpecialmente nella buona Architettura, e ſentendo tanti e tanti, che portavano alle ſtelle quell' opera Berninesca diſſe: Dunque io non parlerò mai di Architettura con chi mi loderà quella fabbrica.

3° Non impiegare nelle figure curve più file di colonne. Perchè dal ſolo centro della figura ſi può vedere la regolare diſpoſizione delle colonne, da qualunque altro punto tutto è confuſione, come ſi oſſerva nella piazza Vaticana, e nel Mauſoleo di Bacco.

Lo ſteſſo inconveniente ſuſſiſte ancora per le colonne incaſſate, o per i pilaſtri, che ſi mettono incontro alle colonne iſolate ne' periſtilj circolari, o poligoni: in tali generi di edificj il muro in faccia alle colonne non va decorato d' Ordini di Architettura, ſpecialmente ſe lo ſpazio è anguſto, perchè allora vi rieſcono più imbarazzanti.

## CAPITOLO IV.

### *De' portici, e de' periſtilj.*

I portici, ed i colonnati di più file debbono eſſere per ogni ragione in linea retta, particolarmente qualora ſervono di paſſeggio, o di comunicazione; perchè l' avere da paſſeggiare, o

da comunicare girando, non è una faccenda molto dilettevole.

Ma quando vi è obbligo di fare de' portici circolari con più file di colonne, bisogna esimerli da certi difetti, che pur troppo son comuni. I cassettoni dei soffitti riescono irregolari; in loro vece dunque si facciano delle volte, e degli spazj continuati lungo il portico. Si debbono inoltre fare uguali i diametri di tutte le colonne: tutto all'opposto si è fatto dal Bernini nella piazza Vaticana, dove i diametri ingrossano a misura, che si allontanano dal centro della figura; onde essendo le prime colonne più delicate, le ultime molto grosse, e quelle di mezzo, che sono nella miglior proporzione, sono quelle, che meno si veggono. Ecco là distrutta la regola di Vitruvio, che vuole le colonne esposte alla grande aria grosse $\frac{1}{50}$ di più delle interiori.

Il più nobile uso, che l' Architettura possa fare delle colonne, è d' impiegarle isolate fuori, e dentro degli edificj, per formare portici, e peristilj, parola che significa: *intorno a colonne*. Il primo uso delle colonne fu per sostenere i tetti, ma ben presto ognuno si accorse, che quella necessità produceva una sorpren-

dente bellezza. Quindi gli Egizj, i Greci, i Romani fin dall'Antichità più remota profusero tante colonne fuori, e dentro ne' loro tempj, ne' loro teatri, nei loro fori, nelle loro basiliche &c. Ma in che consiste questa tanta bellezza de' peristilj, e de' portici? 1° Nella varietà; 2° nella grandezza; 3° nel felice rapporto delle divisioni.

1° Per conoscere, se i peristilj producano una varietà, che incanta, si considerino due facciate, una ornata di colonne addossate al muro, e l' altra con un peristilio, o sieno entrambe d' intercolonnj, e di decorazioni uguali. La prima sarà una bellezza immobile. La seconda varierà a misura, che lo spettatore si muove, e secondo la varietà de' lumi, che continuamente riceve, onde ne risulteranno differenti aspetti, e quadri variati, e sensibili, che le colonne presenteranno allo spettatore. Che varietà in vedere un peristilio al di fuori, da lontano, e da vicino! E che maggior piacere in esservi dentro! Nell' interiore delle Chiese l' effetto de' peristilj è ancora più sorprendente: poichè si scuopre al primo colpo d' occhio tutta la capacità della Chiesa, e come si è sempre situato presso una fila di colonne, i fondi, che si scuoprono, compariscono più complicati, e più ricchi, ed

il minimo moto, che si fa produce cambiamenti più sensibili di quelli, che produr possa il peristilio esteriore; quindi è derivata la frase *movimento delle fabbriche*.

2° Ma oltre la varietà, i peristilj, ed i portici producono ancora quella grandezza, che tanto ci piace. Se l' interno del Panteon fosse diviso in un gran numero di capelle, che non si potessero vedere, che l' una dopo l' altra; e il suo esteriore composto di molti piccioli Ordini, allora l' interno non ci darebbe, che un gran numero di sensazioni deboli, ma successive; e l' esterno un gran numero di sensazioni deboli in un istante. All' incontro nel suo stato attuale tutta la capacità dell' interno, che si scuopre ad un colpo d' occhio, l' elevazione delle colonne del suo portico, il loro numero, gl' intervalli, e quanto si scuopre nella profondità di esso portico, fa sopra di tutti un' impressione la più forte. Questa impressione è in oltre talmente aumentata dalle sensazioni sole, che riceviamo da tutti gli oggetti, e da tutti gli effetti del lume, che la profondità del portico ci presenta, che siamo più fortemente scossi all' aspetto del portico del Panteon, che a quello del Vaticano, quantunque questo abbia colonne assai

più grosse, e più grandi. Ma perchè queste sono addossate al muro, non ci danno alcuno di quei piacevoli effetti, che nascono dalla profondità de' peristilj. Dunque i peristilj rilevano la grandezza degli edificj, e colla continua varietà li rendono, per così dire, mobili. Dunque formano essi la decorazione più bella.

3° Le superficie in Architettura si dividono in differenti maniere. Talvolta si forano i muri, e vi si lasciano nel costruirli delle aperture rotonde, o quadrate, ma in si picciol numero, che l'impressione generale, che riceviamo dalla superficie, differisce poco da quella, che il muro pieno ci darebbe. Spesso anche queste aperture sono sì grandi, che l'impressione, che riceviamo dal muro pieno, viene considerabilmente diminuita da quella degli oggetti scoperti a traverso, o tra queste aperture. Finalmente le divisioni delle superficie in Architettura si fanno ancora in una maniera tutta diversa, cioè senza dare alcuna idea di fori praticati nel muro; e questo è quando le superficie sono formate da file di colonne, e da intervalli, che le separano.

Se il Panteon fosse un muro liscio con una porticella, qual sensazione produrebbe? E se fosse

tutto porte, e fineſtre, qual ſarebbe il ſuo effetto? L'eccesſo, e il difetto delle diviſioni diſtruggono ugualmente la bellezza. In tutte le belle arti, affinchè le ſenſazioni ſieno forti, non debbono eſſere nè moltiſſime, nè pochiſſime: un quadro di poche figure eccita la più forte impreſſione. Così nel Panteon il giuſto rapporto delle ſue diviſioni conſiſtenti ne' periſtilj, produce una bellezza delle più ſenſibili. Sono dunque i periſtilj la più dilettevole di tutte le decorazioni, poichè in eſſi ſi riuniſce la varietà, la grandezza, e il felice rapporto delle diviſioni, le quali tre coſe vivificano il bello dell' Architettura. Perchè dunque i noſtri Architetti ne ſono sì avari? Veggano gli effetti de' grandioſi periſtilj in S. Paolo fuori le mura di Roma, e li deſidereranno ſubito nel Vaticano.

## CAPITOLO V.

*Dell'uſo degli Ordini nell'interno degli Edificj.*

IL bell' effetto degli Ordini poſti al di fuori, li ha fatti impiegare anche al di dentro. Ma affinchè vi rieſcano bene, è neceſſario ſopprimere ſempre la cornice. Uſar cornice entro le

fabbriche, è appunto, come starsene in camera coll' ombrella spiegata, per guardarsi dalla pioggia. Le cornici interne sono contro natura, perchè indicano grondaje di tetti combinate insieme per versare le acque piovane entro al coperto. Di più l' altezza del cornicione diminuisce quella delle finestre, che vi sono sopra, come nelle Chiese, e scema la luce al soffitto. Finalmente questo cornicione rappresenta l' altezza di un solajo sotto un altro solajo. Questi assurdi sono ben majuscoli, e frattanto chi sa quando cesseranno.

La convenienza richiede ancora, che nell' adoperare internamente il Dorico, restino soppressi tutti que' suoi ornati di triglifi, e di gocce, effetti di pioggia impossibili al di dentro.

Le colonne nell' interiore degli edificj non debbono avere ordinariamente, che l' architrave; ed in alcuni casi, come nelle grandi navate delle Chiese fiancheggiate da navette, si può effigiare qualche specie di cornice; perchè il solajo delle picciole navi laterali si può supporre, che sporga un tantino nella grande di mezzo. Ma queste, diciamole false cornici, non debbono avere nè gocciolatojo, nè alcuna sembianza di tetto esterno.

Tutta l'altezza di queſto sì fatto soprornato non deve eccedere il $\frac{1}{6}$ della colonna, incluſovi anche lo zoccolo, il piedeſtallo, o qualunque alterazione vi ſia. E ſe non v'è Ordine, e vi ſi voglia uſare qualche faſcia con qualche modanatura, la ſua larghezza deve eſſere tra il $\frac{1}{15}$ e il $\frac{1}{20}$ dell'altezza del muro, che l'è ſottopoſto.

In generale, tutti i profili nel di dentro debbono eſſere più delicati, che quelli al di fuori.

Un altro notabil difetto che hanno gli Ordini nell'interno, è di riuſcirvi d'imbarazzo, ſpecialmente per li piedeſtalli, e per gli zoccoli. Si tolgano dunque, per quanto ſi può, tutte queſte parti imbarazzanti, e ſi pianti la baſe a crudo ſul pavimento. E che male ſarebbe togliere i plinti delle baſi, e le baſi ſteſſe, almeno in certe occaſioni?

Gli Ordini così modificati converranno a maraviglia ne' veſtiboli, nelle Chieſe, nelle gallerie, nei gran ſaloni, ed anche nelle alcove di alcune camere, da per tutto in ſomma, ove facciano chiara apparenza di neceſſario ſoſtegno, conveniente all'interno.

L'Ordine, che decora l'interiore di una fabbrica, deve eſſere dello ſteſſo genere di quello, che decora l'eſteriore nello ſteſſo piano, per la

ſemplice ragione, che l'eſterno deve ſempre annunciare l'interno, e che un medeſimo piano non può eſſere ſoſtenuto in una parte da ſoſtegni di carattere differente da quelli, che ſono dall'altra parte. Male perciò ſtarebbe il Panteon, ſe al ſuo interno Corintio ſi aveſſe adattato un portico Jonico, o Dorico.

Dove poi gli Ordini non convengono punto è nei piani inclinati, come nelle ſcale. L'Architrave declive non può ſpianare tutto il capitello, il di cui abaco è neceſſariamente orizzontale. La ſteſſa deformità è nel plinto delle baſi. In tali occaſioni ſi ſuole porre nel vano fra l'abaco, e l'architrave una ſottoſquadra, come ha praticato il Vignola a Caprarola, il Bernini alla ſcala regia del Vaticano, e chiunque ha impiegati Ordini nei piani inclinati: ripiego neceſſario, ma non bello.

## CAPITOLO VI.

### DEL BASAMENTO.

IL baſamento è un maſſiccio di muro, o uno zoccolo continuato, ſu cui ſi alzano gli edificj del pian-terreno, per difenderli dalla umidità

della terra, e per livellare l' ineguaglianza del ſuolo. La ſua origine è legittima, e l' uſo n'è vantaggioſo, poichè dà agli edificj, o alle ordinanze, che gli ſovraſtano, una maggior aria di magnificenza, e li conſerva netti, e ſani.

Dunque queſto baſamento deve eſſere ſchietto, ſenza ornati di modanature, ſenza baſe, ſenza cornice; al più al più non comporta che qualche faſcia al di ſopra. Non deve eſſere tagliato da porte, perchè quei tagli diſtruggerebbero l' idea di quel maſſiccio continuato per tutta l' aja della fabbrica; e le porte poſſono beniſſimo ſtarvi al di ſopra, e con terrapieno in pendío, e cordonato sboccare in iſtrada. Può bensì ſoffrire forami di fineſtre, per dare luce ai ſotterranei, i quali poſſono eſſere incavati ſotto queſto maſſiccio ſenza diſtruggerlo. Finalmente vuole eſſere di poca altezza, altrimenti perde la natura di zoccolo, e in vece di magnificenza produce debolezza nella fabbrica. Queſta ſua altezza però è indeterminabile, perchè dipende dalla ſituazione, dalla ineguaglianza del terreno, dalla qualità della fabbrica, e da parecchie altre circoſtanze; ma ordinariamente ſuole eſſere di 3., o di 4. piedi.

V'è un'altra ſpecie di baſamento. In vece d'

impiegare più Ordini uno ſopra l' altro, ſi ſerve talvolta del primo piano dell' edificio, e ſi tratta in forma di baſamento, ſopra di cui ſi pianta l'Ordine per decorare il piano principale. Nè meno in queſta ſorte di baſamenti ſi può fiſſare l' altezza. Nelle più belle opere di Palladio talvolta è uguale all' Ordine, talvolta lo eccede di $\frac{2}{3}$, e talvolta non è che la metà. In altri Architetti ſi veggono altre diverſità di proporzioni. Ciò naſce dalla natura delle camere del pian-terreno, o dalla grandezza de' principali ingreſſi. Ciò non oſtante ſi può ſtabilire per una regola ordinaria, che tale ſpecie di baſamento non ſia maggiore dell' altezza dell' Ordine, nè minore della metà. Perchè ſe è più alto, l'Ordine, ch' è la parte più ricca, e principale nella fabbrica, non ſarà, come deve ſempre eſſerlo, predominante; e l' appartamento nobile alzato così in alto, perderà molto del ſuo merito, e ſarà di un acceſſo difficile e tedioſo. Se poi è alto meno della metà dell' Ordine, le camere del pian-terreno, gl' ingreſſi, e le fineſtre ſaranno baſſe, e mal proporzionate.

L' uſuale metodo di decorare queſta ſeconda ſpecie di baſamenti è con bugne di vario genere, delle quali ſi è parlato. Si ſuole talvolta

coronarli anche con una cornice: meglio però con una fascia dell' altezza non mai minore, nè molto maggiore della bugna, con cui è unita. E da piede possono avere uno zoccolo, o un plinto, quasi della stessa dimensione della predetta fascia. Finalmente, quando in questi basamenti sono archi, la fascia, che fa loro le veci d' imposta, deve essere alta, quanto la bugna, esclusane la giuntura.

## CAPITOLO VII.

### DEI FRONTISPIZJ

Il frontispizio, o frontone, o fastigio, che dir si voglia, trae la sua origine dai tetti inclinati delle primitive capanne. Che conseguenze!

1° Il frontispizio non può essere, che il finimento superiore di tutta la fabbrica.

2° Non possono darsi frontispizj sopra frontispizj.

3° Nell' interno delle fabbriche il frontispizio è assurdo.

4° La forma del frontispizio non può essere, che triangolare.

5° Le fabbriche curvilinee, poligone non comportano frontiſpizj, purchè il poligono non ſia grande, ed uno de' ſuoi gran lati non formi facciata.

6° Negli edificj coperti da cupole, o da terrazzi ricinti di balauſtrate non ha luogo il frontiſpizio.

7° Non poſſono eſſervi frontiſpizj rotti nell' angolo ſuperiore. Queſto difetto non ſi vede in niuna fabbrica antica, fuorchè nelle ruine di Balbec.

8° Il vero luogo del frontiſpizio è nella larghezza degli edificj, perchè così è l'andamento del tetto. Può farſi però anche in ſenſo contrario, come è nel portico del Panteon, dove è ſecondo la lunghezza di eſſo portico, e non ſecondo la ſua larghezza, e vi ſta per altro a maraviglia, perchè quel portico fa parte del tempio, forma così in una certa maniera la ſua larghezza, e quell'ornamento ne preſenta la fronte, la maeſtoſa fronte.

Preſſo gli Antichi il frontiſpizio era un affare d'importanza. I Greci lo conſervarono ſempre nella ſua maggior purità. In Roma fino ad un certo tempo fu riſerbato ſoltanto per i tempj, e Ceſare, benchè Ceſare, per averne uno

nella facciata della ſua caſa, ebbe biſogno di uno ſpecial privilegio del Popolo Romano. Ben preſto ſe ne incominciò poſcia a corrompere l' uſo coll' impiegarlo, ove non ſi doveva, come nei tabernacoli entro del Panteon, e al di fuori prima, che vi ſi aggiungeſſe il portico; quantunque quivi ſtia paſſabilmente, perchè cuopre l' ingreſſo abbaſtanza riſaltato dal corpo circolare del tempio. Finalmente a' tempi noſtri l' uſo, e l' abuſo de' frontiſpizj è nel maſſimo del furore. Di niuna coſa ſi è fatto in Architettura tanto fiero ſtrapazzo, così che gli Architetti ſono giunti a riguardarli come meri ornati inſignificanti. In una ſteſſa facciata ſi veggono ſpeſſo fin a quattro e cinque frontiſpizj gli uni ſu gli altri, e d' ogni razza, circolari, ſpezzati, incartocciati, ondolati, alla roveſcia, a riſalti, e fino merlettati di balauſtri. Si ſono conficcati l' uno dentro l' altro, e in ogni forma di edificio entro, e fuori: e dov' è, che non ſe ne ſia sfogato il capriccio?

È un pezzo, che ſi tuona contro sì manifeſto abuſo: ma v' è coſa più difficile in queſto noſtro Mondo, quanto ſradicare un abuſo?

Il frontiſpizio non ſi può ragionevolmente uſa-

re, che in cima delle fabbriche, ove apparisca inclinato il tetto. Si può tollerare anche sopra quelle porte, e finestre, che sono dal cornicione molto distanti; e poichè quivi non fa vera figura di frontispizio, ma di un riparo per la pioggia, si suole usare alternativamente triangolare, e circolare: si osservi però, che di questa ultima forma comparisce più pesante.

Gli antichi si astennero sempre d' introdurre frontispizj di differente grandezza nella stessa composizione. Ed in quale monumento di Grecia, e di Roma si veggono porte, finestre, o nicchie adorne di frontispizj, quando l' intera fronte, o qualche sua considerabil parte era coperta da un frontispizio maestoso? In fatti l' immensa disparità tra il principal frontispizio, e quelli delle parti produce lo stesso dissaggradevole effetto, che un Pigmeo, ed un Gigante veduti nello stesso tempo. Dovunque negli oggetti della stessa figura è una considerabil differenza di proporzioni, la loro comparsa sarà ugualmente cattiva: il più grande comparirà insopportabilmente pesante, e il più picciolo ridicolamente frivolo. Dove poi la differenza è picciola, tanto sarà sempre sensibile, come effetto della inaccuratezza dell' artefice. Oltre di che que-

sta ſpecie di varietà paleſa una povertà d' immaginazione.

Vitruvio oſſerva, che i ſuoi Antichi non impiegarono mai modiglioni, o dentelli nella cornice orizzontale de' loro frontiſpizj, ma ſemplici gocciolatoj; e la ragione ſi è, perchè nelle facciate de' frontiſpizj non poſſono eſſere, e molto meno ſporgere in fuori i puntoni, ed i panconcelli, i quali debbono eſſere ſituati in pendío verſo i fianchi, ove ſono le gronde. Quindi quel venerando Maeſtro ricava queſta ſentenza regolatrice di tutta la bellezza Architettonica: *Quello, che non può ſuſſiſtere veramente, e in realtà, non può nè anco eſſer approvato, ancorchè fatto in apparenza*. Su queſto guſto è il frontiſpizio del Tempio di Sciſi.

Si può ancora andare oltre. Ai lati inclinati del frontiſpizio non fanno capo nè i puntoni, nè i panconcelli; dunque in quei lati non debbono comparire nè modiglioni, nè dentelli, nè menſole. I ſoli paradoſſi vi ſi poſſono affacciare; dunque queſti ſoli poſſono eſſervi rappreſentati, ma nè sì vicini, come i modiglioni, nè a piombo, ma perpendicolari al pendío.

Di più: la natura ſteſſa del frontiſpizio non

permette, che niuno de' ſuoi lati abbia una vera cornice con gocciolatojo; perchè l'acqua ſe ne va via per li fianchi, non pel davanti. Oltre che l'aggetto della cornice orizzontale cuopre parte del timpano, ed alle eſtremità, dove eſſa ſi congiunge colle due altre inclinate, produce degli ſpiacevoli angoli acuti. Nei frontiſpizj delle antichiſſime fabbriche di Peſto la cornice orizzontale ha i ſuoi piccioli modiglioni, ma le cornici inclinate non ſono, che una faſcia coronata da un regoletto, il quale nulla ha che fare colla cornice di ſotto. Tale è anche il frontiſpizio nel portico Dorico di Minerva in Atene: e nel Tempio di Bacco a Teos le cornici inclinate ſono ſenza dentelli.

Sembra dunque, che il frontiſpizio meriti nelle ſue cornici altro trattamento, ſe ſi vuole, come ſi deve, ſeguire la guida dell' Architettura naturale. Ma gli ſteſſi Vitruviani ſtimano, che queſto ſia un eccesso di convenienza, e che le due cornici del frontiſpizio differenti fra loro, e con quella che ricorre pel reſto della fabbrica, cagionerebbero tanta deformità, che per evitarla ſi può commettere un peccato veniale d'*inconvenienza*.

Trionfi pure il pregiudizio ſopra la ragione

più evidente, ſopra l' autorità, e ſu gli eſempj più accreditati, e ſi proſiegua nella maniera conſueta. Ma ſi oſſervi almeno di far. corriſpondere perpendicolarmente i modiglioni delle cornici inclinate a quelli della orizzontale; i loro lati ſieno perpendicolari all' orizzonte, e ſi omettino nella cornice orizzontale le due modanature ſuperiori.

È da avvertirſi ancora, che in quella parte del profilo, dove ſi uniſce la cornice inclinata colla orizzontale, la cimaſa per la differenza della direzione diviene troppo alta, e molto groſſolana per le altre parti del cornicione. Per evitare queſto inconveniente alcuni hanno sbiecata la cimaſa, e il filetto: ma queſto è anche ben deforme. Meglio ſarebbe per un frontiſpizio, che cuopre tutta una fabbrica, fare il profilo della cimaſa più baſſo del ſolito: in queſta guiſa diviene di una grandezza conveniente al reſto della cornice.

Quando però ai lati del frontiſpizio ricorre la ſteſſa cornice, come è nel caſo, in cui il padiglione di mezzo è fiancheggiato da fabbriche, il ſolo buon metodo, per diminuire il ſopraddetto inconveniente, è il dare poco aggetto alla cimaſa:

allora l' aumento della ſua altezza è inſenſibile.

La proporzione del frontiſpizio dipende dalla ſua grandezza, perchè non ſi può ſtabilire la ſteſſa proporzione in tutti i caſi. Quando la baſe del frontiſpizio è corta, la ſua altezza deve creſcere; e quando quella è lunga, queſta deve diminuire. Poichè ſe un picciol frontiſpizio ſi fa baſſo, la ſua cornice inclinata (la quale è ſempre della ſteſſa altezza, qualunque ſia la dimenſione del frontiſpizio) laſcerà poco, o niuno ſpazio per il timpano; e ſe un frontiſpizio grande ſi fa alto, comparirà peſante. La miglior proporzione per l'altezza è dal $\frac{1}{4}$ al $\frac{1}{5}$ della baſe, ſecondo l' eſtenſione del frontiſpizio, e ſecondo il carattere del corpo, che ne è coperto. Vitruvio aſſegna all' altezza del ſolo timpano il $\frac{1}{9}$ della baſe: queſto ſembra il termine più baſſo, e il termine più alto può fiſſarſi al $\frac{1}{6}$.

Per l'altezza del frontiſpizio biſogna aver riguardo ancora ai materiali del tetto; perchè ſe è coperto di tegole, ſarà neceſſario alzarlo più del $\frac{1}{4}$ della baſe, come facevano gli Antichi nei loro tempj Toſcani.

Il timpano è ſempre in una linea colla fronte del fregio; e ſe è grande, può adornarſi di ſculture iſtoriche, o allegoriche, ſecondo la natura

dell' edificio, ma se è picciolo, deve restare liscio.

Sopra i tre angoli del frontispizio è uso antichissimo di ergere tre piedestalli, che diconsi *acroterj*, destinati a reggere statue, o altri ornamenti. Se il frontispizio è il finale della fabbrica, non pare, che sopra il finale possa andarvi altra cosa, che faccia un altro finale; e specialmente sopra il tetto, quali ornamenti possono convenire? Gli uccelli vi staranno a maraviglia. Si possono però dare delle circostanze suscettibili di qualche altro conveniente ornato, come di vasi, specialmente se a canto ricorre qualche balaustrata, e anche di trofei, di statue prese dalla storia, dalla mitologia, dalla religione.

Vitruvio determina l' altezza degli acroterj da quella del timpano, e Scamozzi dallo sporto della cornice, facendo il dado alto a misura, che la cornice aggetta. Niuno di questi due metodi è ben fondato. Se l' edificio è coronato di balaustrata, i piedestalli di essa serviranno per gli acroterj laterali, e corrispondente a questi sarà l' acroterio di mezzo. Quando poi non v' è balaustrata l' acroterio deve essere di un' altezza sufficiente da far vedere tutto l' ornamento, che ha sopra, dal giusto punto di veduta dell' edificio.

In certe fabbriche, come nelle Chiese a più

navate, la parte di mezzo ſupera in altezza le laterali. Ivi dunque ſarà un tetto compito nel mezzo, e un ſemi-tetto per cadaun fianco. In tali caſi può farſi un frontiſpizio nel mezzo, ſotto di cui vengano come a ficcarſi di quà e di là due altri mezzi frontiſpizj indicanti le navette, o i due altri lati inclinati più baſſi. Palladio ha ſeguita queſta ragionevole e ſemplice pratica nelle ſue Chieſe di S. Franceſco della Vigna del Redentore, e di S. Giorgio Maggiore in Venezia, e la loro bellezza è poſitiva e verace, e da non paragonarſi con quelle diſpendioſe maſſe complicate di più Ordini, di cartocci, di finzioni, che maſcherano deformemente ogni verità nelle facciate di tante Chieſe, che ſpeſſo ſono al di fuori la metà più alte che al di dentro. Il bello è nella ſemplice imitazione del vero.

## CAPITOLO VIII.

### *De' balauſtri, e delle balauſtrate.*

Per balauſtro s'intende una colonnetta ornata di modanature. La voce Greca *balauſtro* ſignifica fiore di granato, cui tale colonnetta raſſomiglia.

La continuazione di più balauſtri di marmo, di pietra, di legno, o di metallo diceſi balauſtrata.

Le balauſtrate hanno due uſi. 1° Per ſeparazione, come nelle cappelle, intorno alle fontane, e nelle inuguaglianze del terreno ne' parchi, ne' giardini, ne' cortili. 2° Per riparo, come nelle ringhiere, nelle ſcale, ne' terrazzi, e in cima agli edificj, ove il colmo non è apparente.

1° La balauſtrata di ſeparazione ſerve anche di appoggio; onde la ſua altezza è coſtante, e proporzionata a quella del gomito, o ſia dell' appoggio di una perſona della maggiore grandezza, che vi ſi poſſa comodamente appoggiar ſopra, ſenza pericolo di cadere. Si può dunque ſtabilire l' altezza di queſta balauſtrata non eccedente piedi $3\frac{1}{2}$, nè minore di $2\frac{1}{2}$

Nel collocare queſte ſpecie di balauſtrate entro le Chieſe ſu quei rialti, che ſono intorno all' altare maggiore, o alle cappelle, ſi ha da badare, che l' altezza della balauſtrata poſta colaſsù non occulti parte dell' altare a chi ſtà genufleſſo in qualche diſtanza; perciò il balauſtro ſi dovrà piantare ſu quel rialto, ma il baſamento di eſſo balauſtro ſarà di fuori del rialto, occupandone uno o due ſcalini ſecondo il biſogno, come è all' altar maggiore dell' Apollinare in Roma.

Qualora per l' interno della Chieſa ricorre, come è conſueto, un baſamento, la balauſtrata deve eſſere di altezza uguale ad eſſo baſamento. Ma quando queſto manca, ſi badi che la balauſtrata non vada a ferire il vivo delle colonne, o de' pilaſtri; perciò deve eſſerne alquanto disgiunta, e le ſue parti verſo la colonna vanno profilate come il reſtante.

2° La balauſtrata di ſeconda ſpecie, che è per riparo, deve eſſere proporzionata all' Architettura, con cui è unita, e la ſua altezza non deve eccedere 1. $\frac{4}{5}$ di quella del cornicione ſopra del quale è poſta, nè eſſer minore di $\frac{2}{3}$, eſcluſo però lo zoccolo, ed il plinto, il quale vuole eſſere alto abbaſtanza, affinchè la balauſtrata ſia tutta ſcoperta dal giuſto punto di veduta dell' edificio. Palladio ha fatta talvolta queſta balauſtrata alta quanto il cornicione; ma così è troppo predominante.

Anche queſta ſeconda ſpecie di balauſtrata ſerve talora per appoggio, come nelle ringhiere, ne' terrazzi &c. Se in tali caſi rieſce troppo alta per appoggiarviſi, ſi può ( ſenza punto alterare le preſcritte dimenſioni ) rialzare il ſuolo de' piani interni 2. o 3 pollici al di ſotto de' balauſtri.

Le balauſtrate, che ſi mettono fra colonne iſolate ſenza piedeſtalli ne' piani ſuperiori delle

facciate non debbono mai aggettare in fuori più del mezzo della colonna, affinchè guardandosi di fronte non ne taglino la sua rotondità. Ma poste così a dietro, forse non ispiccheranno bene dal punto di veduta. Questo è un male minore del primo, e si può togliere anche col rialzare lo zoccolo della balaustrata ad una sufficiente altezza.

L' una e l' altra specie di balaustrata, come altresì i balaustri, si hanno da risentire del carattere dell' edificio e dell' Ordine, col quale si combinano, sì riguardo alle loro proporzioni, che per la quantità, e per la qualità degli ornati.

Ogni balaustrata è composta di tre parti principali, che sono lo zoccolo, il balaustro, e la tavoletta.

I balaustri sono di varie forme, e di varj ornati per poterli convenientemente impiegare ne' varj luoghi; ma quanto più semplici, e naturali, migliori saranno.

Quelli di doppio ventre sono più leggieri, e perciò più proprj per finestre, e per altre composizioni di parti picciole, e di profili delicati; ma questi sono anche i meno naturali.

I peggiori sono i faccettati con taglj acuti; e pessimi quelli, che sono più larghi in cima che da piede, e come capivoltati.

È ben ridicolo disporre questi strani balaustri

alternativamente, cioè un dritto, e l'altro rovescio pure questa è la gran moda.

L'intervallo fra due balaustri non deve sorpassare la $\frac{1}{2}$, nè esser meno di $\frac{1}{3}$ del diametro preso nella sua maggior grossezza.

La serie de' balaustri và di tempo in tempo interrotta da piedestalli, o da dadi, i quali si frappongono fra ogni 6. o 10. balaustri, secondo la maggiore o la minore delicatezza dell' edificio, perchè la troppa frequenza di tali dadi dà un'aria di gravezza, e la troppa distanza produce un'apparenza debole. In questa guisa la balaustrata, oltre all' essere di una necessaria solidità, diviene anche più graziosa per la varietà de' dadi, e de' pilastrini, che interrompono la monotonía de' balaustri.

Ma la disposizione di questi dadi dipende ancora dalla situazione de' piedi-dritti, o dagl' intercolonnj di sotto: poichè in mezzo a ciascuna colonna o pilastro ha da corrispondere un dado. Accade perciò, che si abbia tavolta una serie di 16, o 18 balaustri. In tali casi questa serie si può dividere in due o tre parti, e frapporvi una specie di pilastrino largo $\frac{1}{3}$ o $\frac{1}{4}$ meno di quanto è il dado.

La larghezza del dado deve essere regolata

dalle colonne, o dai pilaſtri non dovendo eſſere nè più largo, nè più ſtretto della cima del fuſto. Ove poi non ſono nè colonne, nè pilaſtri, di rado ſia più largo, o più baſſo di un quadro. E ſe ſopra la balauſtrata v' è un altro Ordine, la larghezza del dado ſarà uguale all' aggetto della baſe di eſſo Ordine.

Il corſo della baſe, e della tavoletta della balauſtrata non ha mai da ſoffrire di quelle interruzioni, che tanto piacciono agli Architetti Moderni, e che tanto ſono contrarie al buon ſenſo.

I predetti pilaſtrini ſi poſſono mettere a fianco de' dadi, invece de' mezzi balauſtri, che ſi vogliono comunemente uſare, qualora ſi richiede maggior larghezza, per ſopra collocarvi de' gruppi: meglio è però aſtenerſi dall' uno e dall' altro ripiego.

Si veggono delle balauſtrate finte, dove i balauſtri rilevano per la metà della loro groſſezza dal fondo di un muro, in cui ſono incaſtrati, come le colonne. Queſta è una di quelle tante pratiche provenienti non da libera ſcelta, ma dal neceſſario biſogno. È chiaro, che queſte ſorti di balauſtrate ſi hanno da mettere per corriſpondere ad altre, ma le circoſtanze de' ſiti non permettono, che ſieno interamente, come dovreb-

bero essere. Così ancora s' incassano i balaustri, ove riescono troppo alti per servire di appoggio.

Le balaustrate si sogliono ornare con vasi, o con delle statue che si pongono sopra i dadi, o sopra i pilastrini di essa balaustrata. L' altezza del vaso non deve eccedere i $\frac{2}{3}$ di quella della balaustrata; e le statue non debbono ordinariamente essere più alte della balaustrata stessa. Ma se colassù convengano statue, si esaminerà altrove.

Si fanno talvolta delle balaustre, cioè degli appoggi, i di cui vani sono fantasticamente intralciati di pezzi irregolari e insignificanti. Il Boromini ha usata questa bizzarria nella Sapienza di Roma; ma ogni bizzarria può avere il suo buon uso; colà è un mero capriccio, ma ne' piani inclinati, come nelle rampe delle scale sarebbe opportuna. Perchè i balaustri regolari, come le colonne non si possono adattare ai piani inclinati senza il tristo ripiego delle sottosquadre, o senza uua deforme mutilazione del loro zoccolo, e della loro testa, e di tutte le altre loro parti profilate secondo l' angolo del pendío; e in questo caso fanno la brutta apparenza di aver piegato, e di essere cadenti. In tali circostanze convengono queste balaustrate all' uso del Borromini, nelle quali però non si hanno da rappresentare

foglie, ſteli, fiori, che non danno idea di fortezza, e ſono perciò improprj per riparo: vi ſi poſſono eſprimere de' baſtoni intrecciati variamente con vinchi, come ſi fanno le ferrate, ma con minor confuſione, e più regolarmente che ſia poſſibile. In Architettura niente ha da eſſere inſignificante, innatutale, affettato. I Cineſi uſano queſta ſorte di balauſtrate traforate di un lavoro mirabile; e poſſono impiegarſi non ſolo ne' pendj, ma anche nelle ringhiere, e negli appoggi di leggiera apparenza.

Se le balauſtrate disdicono ne' piani inclinati, aſſai più disdiranno ſopra i cornicioni degli Ordini. Se la cornice è il compimento dell' edificio, ed eſprime il ſuo tetto, come mai al tetto ſi può ſopraporre una balauſtrata, la quale indica ricinto, e riparo di un luogo, ſu di cui ſi può paſſeggiare? Ma la balauſtrata forma una leggiadra corona all' edificio, ne occulta il tetto, che è ſempre diſguſtevole, e dà non ſo che aria di vaghezza, che molto diletta la viſta. Beniſſimo ſi adoprino pure le balauſtrate, dove ſi può, ma ſi badi, che non facciano a calci colle cornici. Quando dunque ſi vuole coronare una fabbrica con balauſtrata, ſi ha da ſupporre neceſſariamente, che la

fabbrica non termini a tetto, ma a terrazzo. Dunque ſopra l'architrave ſi hanno da eſprimere ſoltanto le parti componenti il terrazzo, alquanto ſporgenti in fuori per formare la baſe della balauſtrata. In queſta guiſa non vi ſarà alcuna apparenza di tetto, e in cambio della vera cornice, vi ſarà nel ſoſtegno della balauſtrata ſteſſa un aggetto ſufficiente da garantire la facciata dalle pioggie, che ſcoleranno dal tetto, o dal ſuppoſto terrazzo, e che raccolte uſciranno per canali, o per tubi diſpoſti elegantemente per lo zocccolo della balauſtrata.

Slanciare poi le balauſtrate ſopra i frontiſpizj, come nelle due Chieſe di Santa Suſanna, e della Vittoria in Roma, è un delirio di chi non ſa, che coſa ſia nè balauſtrata, nè frontiſpizio.

Sembra anche poco conveniente il porre delle balauſtrate lateralmente ad un frontiſpizio, il quale vi rimane come mezzo ſepolto, e fa contradizione con quelle; perchè mentre queſto fa ſegno di colmo di tetto, quelle figurano terrazzo. Or uno ſteſſo edificio non può eſſere al di ſopra in parte acuminato, e in parte piano, ſe la parte acuminata non ſia molto più elevata, o molto più ſporgente della parte piana. Dunque ſe in una ſteſſa facciata ſi vuole combinare inſie-

me balaustrata è frontispizio, questo deve essere elevato tutto al di sopra di quella, o in avan-corpo considerabilmente sporto in fuori.

## CAPITOLO IX.

### *Delle nicchie e delle statue.*

Le Nicchie derivano probabilmente da quegli incavi prodotti o dalla natura nelle scoscese, e negli antri, o dagli uomini erranti per la campagna per ripararsi dalla pioggia, e dal sole. È ben verisimile ancora, che taluno di compassionevole impasto abbia fatta qualche nicchia accanto alla porta di sua casa, acciocchè chi andasse a trovarlo, vi si ritirasse dentro ne' cattivi tempi finchè gli si aprisse l'uscio.

Quanto le nicchie sono naturali, e vantaggiose sì nell'esterno per ripararvi le statue, come nell' interno per non rendere esse statue imbarazzanti nel passaggio, ed esposte a rotture, altrettanto le statue entro le nicchie perdono molto della loro bellezza, togliendosi allo spettatore la più gran parte del loro merito.

Le nicchie sono di tre specie, o arcuate, o rettangole, o miste.

Le arcuate fogliono per lo più incavarfi femicircolarmente.

Le rettangole fono incavate in linea retta, e fono più folide delle prime.

Le mifte fono o arcuate al di fopra con incavo rettangolo, o in piatta-banda al di fopra coll' incavo più o meno curvo, fecondo la groffezza de' muri. Quefte riefcono bene nell' interno degli appartamenti decorati di fculture, o di pitture, per collocarvi vafi, ed altri arnefi di pregio.

Vi fono anche delle nicchie a giorno, come fineftre, praticabili nei muri efteriori de' portici, come fi veggono in Napoli a S. Sebaftiano, dove fanno un bell' effetto, perchè la ftatua fpicca più diftinta nel campo vuoto, e quafi fcuro dell' interno del portico.

Di qualunque maniera fieno le nicchie, foggiacciano alle regole feguenti.

1° Le proporzioni delle nicchie fono le fteffe, che quelle delle porte, e delle fineftre; cioè la loro altezza non farà nemen del doppio, nè più di due volte e mezzo la lor larghezza, e in confeguenza faranno relative al carettere dell' edificio, in cui fono.

2° Quando le nicchie fono frammifte con porte, o con fineftre debbono avere le fteffe dimen-

ſioni e decorazioni, che hanno le porte, e le fineſtre, affinchè una continuazione di linea retta ricorra ſempre da per tutto.

Ma qualora lo ſpazio fra due fineſtre non è ſufficiente per ammetter nicchie della ſteſſa grandezza adornate al pari delle fineſtre, è meglio laſciar la nicchia interamente liſcia, che riſtringerne cogli ornati l'apertura. Baſta che il da piede, e la cima di queſte nicchie ſemplici ſieno a livello colle eſtremità delle aperture delle fineſtre.

La ſteſſa ſemplicità di nicchie è da uſarſi negl' intercolonnj anguſti, ove le nicchie non hanno mai da raſentare le colonne, o i pilaſtri, ma eſſerne lontane almeno $\frac{2}{3}$ di modulo; e quando non ſi può frapporvi queſta diſtanza, è meglio aſtenerſi da ogni nicchia.

3° Quando le nicchie ſono ſole in una compoſizione, come nella principal facciata del vecchio Louvre a Parigi, ſi debbono generalmente racchiudere in un riquadro formato, e proporzionato al vano di una fineſtra, e adorno nella ſteſſa maniera. Queſti riquadri hanno coll' Architettura, in cui ſono, le ſteſſe proporzioni, che avrebbe il vano di una fineſtra, e la nicchia contenutavi deve eſſere continuata fino a fondo; ma in cima e

ne' lati deve reſtare un poco di ſpazio tra le nicchie, e l' architrave del riquadro.

4° La grandezza delle ſtatue dipende da quella delle nicchie. Le ſtatue non debbono eſſere sì grandi da comparire conficcate entro le nicchie, come ſono a Santa Maria Maggiore; nè ſi picciole, che ſi perdano dentro, come nel Panteon, dove appena occupano i $\frac{3}{4}$ dell' altezza della nicchia, e la $\frac{1}{2}$ della ſua larghezza. Queſto inconveniente però è aſſai minore di quell' altro.

Nelle nicchie arcuate, la ſtatua non deve mai con tutto il capo ſuperarne l' impoſta, e nelle nicchie rettilinee il capo della ſtatua deve eſſere diſtante dal ſoffitto della nicchia nè più di $\frac{1}{3}$, nè meno della $\frac{1}{2}$ di una teſta, ovvero tanti pollici, quanti piedi è alta la ſtatua, conſiderata però ſempre ritta. Queſto medeſimo ſpazio deve paſſare tra la ſtatua, e ciaſcun lato della nicchia.

5° Queſte ſtatue ſono generalmente alzate ſopra un plinto alto $\frac{1}{3}$ o la $\frac{1}{2}$ di una teſta. Pratica giovevole, quando ſono in alto, affinchè meglio ſi vegga tutta l' intera ſtatua; ma inutile, quando ſono a portata dell' occhio; e che biſogno v' è allora di ripetere nuove linee?

6° Dove le nicchie ſono aſſai grandi le ſtatue non ſi debbano fare a proporzione delle nicchie,

per timore, che le colonne, ed i cornicioni non comparifcano piccioli. Per riempiere però in tali casi il vuoto delle nicchie giova rialzare le ſtatue ſopra piccioli piedeſtalli. La ſteſſa cautela è da uſarſi, quando le ſtatue, che ſi faceſſero proporzionate alle nicchie, diveniſſero ſenſibilmente più grandi di quelle poſte in cima all'edificio. In tal caſo però meglio è mettere colaſsù vaſi, o trofei.

7° La profondità delle nicchie non deve eſſere più nè molto meno della metà della loro larghezza. La poca groſſezza de' muri obbliga talvolta dare poco sfondo alla nicchia, come ſon quelle della ſcola reggia del Vaticano. In tal caſo il miglior partito è di farle aperte fino al ſuolo, e ſituare la ſtatua ſopra piedeſtalli, o dadi, alti quanto i baſamenti, o gli appoggi, che ricorrono per tutto l'edificio: così ha praticato Michelangelo ne' portici interni del Campidoglio, e così è ne' più bei palagi di delizie intorno a Roma.

La ſtatua nondimeno ha da eſſer tale da contenerſi tutta entro la nicchia ſpecialmente ne' luoghi vaſti. Che brutto vedere vi fanno quelle ſtatue, che ne ſporgono parte in fuori; guardate di fianco, compariſcono tanti frammenti appiccati al muro.

Più deformi ſono le menſole praticate dal Bor-

romini in S. Gio. Laterano, ſopra le quali poſano in aria le ſtatue ſcappate mezze fuori dalle nicchie.

8° Il fondo delle nicchie deve eſſer nudo di ornati. Le conchiglie alla volta, i caſſettoni, i marmi di varj colori, le ſculture ſparſe negli angoli, ed a'piedi di eſſa nicchia, ſono tutti ornamenti mal a propoſito, atti ſoltanto a confondere il contorno della ſtatua, o del gruppo. La figura non compariſce mai così bene, che quando ſtacca da una ſuperficie piana, e ſemplice. Perciò ſono preferibili le nicchie ſenza impoſta: niente deve eſſervi, che interrompa e diverta l'attenzione dell' oggetto principale.

9° Quando vi ſono più nicchie le une ſopra le altre, l'intervallo deve eſſere almeno il doppio della larghezza della nicchia. Le ſtatue, che vi ſi collocano, dovendoſi fare maggiori del naturale, ſpecialmente nelle Chieſe grandi, affinchè compariſcano da giù di mole giuſta, fanno, che l'occhio le giudichi più vicine, che non ſono; e ne riſulta un involontario ſentimento di proſſimità, che diminuiſce le diſtanze, e l'ampiezza dell'edificio. Ecco una delle molte cauſe, per le quali S. Pietro non compariſce di quella grande eſtenſione, di cui realmente è.

10. Le nicchie, che ſorgono dal pavimento

ſono preferibili a quelle, che ſono elevate.

11. Le nicchie rettilinee convengono più tra fineſtre, e porte della ſteſſa figura: le arcuate ſono più convenienti, ove ſono archi, e portoni di queſta forma.

E di quelle nicchiucce in forma di quadri incavate ai ſopraporti per ficcarvi vaſi, ſtatuette, trofei, ed altri riboboli?

## CAPITOLO X.

### *Dell' uſo delle ſculture.*

La ſcultura, che adula i Sovrani, ed onora gli uomini grandi, la pittura, che perpetua la memoria delle belle azioni, ed i ſoſpiri de' cuori teneri, accedono alla ricchezza, ed all' abbellimento dell' Architettura; e come ſi è detto, hanno luogo fra i ſuoi ornati. Non già che l' Architetto abbia da maneggiare lo ſcarpello, e il penello, ma a lui è ſubordinato in molte occaſioni l' uno, e l' altro, ed a lui ne ſpetta la direzione per la convenienza de' ſoggetti, e de' luoghi. Vediamo prima l' uſo della ſcultura, e poi quello delle pitture relativamente all' Architettura.

Quì non ſi tratta più delle ſculture degli Or-

dini, de' quali si è parlato abbastanza. Soltanto resta d'avvertire, che i loro fregi, e gli altri membri sieno decorati convenientemente alla qualità, ed alla condizione delle fabbriche. Ne' tempj antichi si veggono scolpite teste di bue, patere, ed altri strumenti sacri del paganesimo. Stolta indecenza sarebbe copiare gli stessi ornati per le nostre fabbrice pubbliche, e private, quando non fosse in qualche luogo espressamente destinato a far mostra di antichità; e sarebbe profanazione applicarli alle nostre Chiese. Ciascono edificio deve aver le sue decorazioni alludenti al suo rispettivo carattere, ed ogni figura deve esser conveniente al luogo ove è posta. Come dunque possono stare nella cornice quelle teste di lioni colla gola aperta per sgorgare l' acqua in caso di pioggia? I lioni, benchè usativi dalla più colta antichità, non sogliono troppo dilettarsi di andare sopra i tetti, nè di mettersi in acqua a farvi da' delfini, come nella fontana Felice in Roma, e in tante altre.

La stessa convenienza di soggetti si deve usare nei bassi-rilievi, che si mettono ai riquadri delle fabbriche, e sopra le porte, e le finestre. È una smania comune di affollare in ogni parte armi, creste, cifre, motti, e figure informi, pa-

lesanti la vanità del padrone dell'edificio. Questi tali ornati vogliono essere scelti, e situati opportunamente, cioè nelle parti più vistose, e dove possono verisimilmente stare. Debbono essere bassi-rilievi, e non mezzi rilievi, e molto meno pieni rilievi, poichè questi colla grossezza delle loro masse rendono sempre l'Architettura pesante.

Tali sculture non debbono farsi, che in marmi, o in stucchi schietti, e bianchi, aciocchè sieno vedute con distinzione. Le vene del marmo guastano, sempre quel, che ha toccato lo scalpello, confondono i contorni, e producono inuguaglianza di lume svantaggiosa alla nettezza dell'opera. Onde le colonne di marmo misto, e colorito avranno sempre le basi, i capitelli, e le cornici di puro, e candido marmo. Quanto improprie saranno dunque le dorature, che si profondono alla carlona in ogni specie di scultura? Quell'oro sarebbe assai meglio impiegato a ricompensare chi si affatica in opere, che esigon tempo, studio, e cognizioni; servirebbe così al miglioramento delle arti, e non a guastarle.

Per qualunque altra specie di sculture applicabili all'Architettura non si debbono mai perdere di vista questi tre principj. 1° Parsimo-

nia. L'uomo ſi crede grande, riſpettabile, importante, quando ſi vede decorato, e ricco: affaſtella perciò ricchezze, e decorazioni alle ſue coſe, e le crede belle. 2° Significanza. 3° Convenienza sì relativamente al ſoggetto rappreſentato, come al carattere dell' Ordine, e dell' edificio. La convenienza richiede, che tutte le ſculture di un edificio, per quanto differiſcano nei rapporti, nei ſimboli, e nelle eſpreſſioni, facciano ſempre unità, e con tranſizioni felici produchino un inſieme intereſſante, ed armonioſo; altrimenti l'Architettura, e la Scultura non ſarebbero, che bellezze diſparate; e la Scultura è aſſolutamente inutile all' Architettura, ſe non l'abbelliſce, e nella maniera più convenevole. Si è replicato più volte in quà, e in là queſto importantiſſimo avvertimento, perchè la moda corrente è tutta al roveſcio. Si affaſtellano non ſolo nelle Opere Architettoniche, ma in qualunque arneſe più ſculture, ed inciſioni, che ſi può di ſoggetti inſignificanti, ed inconvenienti. Non ſi può ſtare ad un cammino ſenza pericolo di romperſi il capo, e le mani nei fraſtagli delle ſue cornici, delle ſue volute, delle ſue cariatidi. Non ſi può toccare un candeliere, che il ſuo manico tutto centinato, ed angoloſo non

iſtroppj le dita. Fino i tavolini, e le ſedie.... ſi fa in ſomma ogni ſtudio, ed ogni ſpeſa in eccessi, in incongruenze, e in inſimiglianze di ſculture, colle quali ſi pretende abbellire, e ſi deturpa tutto. Con minore diſpendio ſi farebbero aſſai più coſe di una vera bellezza. In materia d' ornamenti ſembra, che il ragionare s' abbia preſo per un peccato mortale. È impoſſibile dare una certa grazia generale ad un gran numero di piccioli ornamenti, che faticano troppo la viſta, la quale vuol pure i ſuoi riposi. Tra due membri ſcolpiti ve ne vogliono de' liſci per ſervir loro di limite, altrimenti non ſi ſa dove fiſſare gli ſguardi. Se la noſtra viſta foſſe più debile, e confuſa, ci vorrebbe più uniformità nell' Architettura; ſe la noſtra viſta foſſe più diſtinta da poter vedere in una volta più coſe, l' Architettura avrebbe avuto biſogno di più ornamenti: ma poichè ella è tale, quale è, conviene ornare in modo, che l' ornamento poſſa eſſere in tutto, e nelle ſue parti ſcoperto, ſenza cagionare imbarazzo agli occhi.

In generale, gli eceſſivi ornamenti, benchè accreſcano la ſontuoſità dell' edificio, diſtruggono ſempre la grandezza de' ſuoi effetti. Le parti, che ſono in loro ſteſſe grandi, formate, e diſ-

poste per ricevere gran masse, e forti impressioni di luce, e di ombra, debbono eccitare grandi idee; ma se sono tagliate in un gran numero di divisioni, e se la loro superficie è variata in maniera d'aggruppare mille impressioni di luce, di mezze tinte, e di oscuri, il tutto sarà confuso, ed incapace di produrre emozioni grandi.

L'Architettura ha bisogno di statue, non per fantastica decorazione, ma per contribuire a simbolizzare il genere del monumento, specialmente quando l' ordinanza dell' Architettura sembra insufficiente per annunciare al primo aspetto il motivo, che ne ha determinata l' erezione. Le sculture debbono rappresentare senza equivoco, che l' edificio è destinato alla guerra, alla pace, alle belle arti &c. Ma il bisogno, che l' Architettura ha delle statue, non è già per andare a sdrajarle su gli archivolti, o su i pendj dei frontispizj, nè per intisichirle su gli acroterj, e su le balaustrate. Quando le statue rappresentano uomini, perchè appiccarle là, dove uomini non possono trovarsi un momento senza far temere della loro vita. Colà possono soltanto collocarsi statue di volatili, di angioli, e di alcuni soggetti poetici, e della mitologia, qualora il carattere dell'edificio lo comporti. Le balaustrate de-

gli edificj privati si possono sopra ornare con vasi di piante, e di fiori, perchè effettivamente si sogliono porre tali vasi in simili luoghi. Per i tempj poi, e per altri edificj pubblici si possono scegliere arnesi sacri, trofei, ed altre cose convenienti alla natura, all' uso, ed alle parti delle fabbriche.

Taluno ha questa per una ridicola affettazione di convenienza, sostenendo, che dove l' immagine è tanto differente dall' originale rappresentato, che ella non può indurre in errore di esser presa per un oggetto reale, questo rigoroso attaccamento alla convenienza sia superfluo: onde se uomini non possono stare sul pendío di un frontispizio, vi possono stare bensì statue umane, le quali ognuno subito vede, che nol sono realmente. Con questo falso raziocinio si distruggerebbe ogni convenienza in tutte le belle arti, che sono arti d' imitazione, e non di capriccio; e se l' imitazione deve esser naturale nella forma, e nelle proporzioni, è chiarissimo, che debba esserlo anche nella situazione.

La più vantaggiosa situazione per le statue è negl' intercolonnj, ove non sieno nè porte, nè finestre. Per garantirle dagli urti, ai quali sarebbero facilmente esposte, si possono elevare

ſopra un piedeſtallo men alto che ſia poſſibile, e non mai eccedente $\frac{1}{4}$ della ſtatua. Un tale piedeſtallo ſia ſenza cornice, affinchè il ſuo aggetto non faccia ſembianza di andare a tagliare il fuſto delle colonne laterali; il ſuo dado ſia largo a ſufficienza, acciocchè la ſtatua, o il gruppo vi trovi un comodo baſamento; e le ſue modanature ſi accordino con quelle della baſe delle colonne. Non è già inveriſimile, che un uomo principale ſi elevi alquanti gradi ſu gli altri per farſi vedere. Dunque il piedeſtallo conviene a ſtatue rappreſentanti perſonaggi coſpicui; ed a chi altro ſi ergeranno ſtatue?

Alle ſtatue ſituate in queſta guiſa il muro, che deve ſervire di fondo, ſia nudo, affinchè alcun acceſſorio non intorbidi l' effetto della ſtatua: e molto meglio riuſcirebbe, ſe il muro foſſe di mezza tinta, poichè ſe è bianco, la ſcultura ne reſta abbattuta. Al di ſopra poi di eſſa ſtatua ſi può intagliare qualche ornamento di ſcultura, ſemplice, e di buon guſto; ma deveſi evitare di profilarvi le modanature, purchè non ſia per ornare qualche quadro di baſſo-rilievo.

E le ſtatue equeſtri ſi ergeranno anche ſopra i piedeſtalli? Se ne veggono fino entro i ſacri portici, e ſopra le ſcale, ſiccome in cima agli

archi trionfali furono poste le quadrighe. La gran voglia di ornare ha rovesciato il senso comune. È mai possibile, che un uomo a cavallo stia sopra un piedestallo? E che un carro tirato da quattro cavalli di fronte stia sul tetto di una fabbrica? Si mettano tali statue al di fuori, nelle strade, nelle piazze, o ne' cortili. E siccome lasciate in piana terra rimarebbero poco apparenti, e soggette agli urti, per riparare in un colpo questo doppio inconveniente, si possono formare alcuni monticelli di terra-pieni, variamente lastricati con piccioli segni di strade, e di cordonate, e colassù mettere le statue equestri. Ed ecco in salvo la naturalezza, e la convenienza.

Per le statue semplici, colle quali si vogliono adornare i pubblici luoghi scoperti, e particolarmente le piazze, si possono inventare altre maniere, per vantaggiosamente situarle senza ricorrer sempre ai secchi piedestalli. E perchè non si potrà elevare in mezzo ad una piazza una specie di scalinata di qualunque forma, che vada rastremandosi, ricinta di balaustri, e sopra collocarvi la statua? E quante altre statue con vasi, o con trofei non si potranno pittorescamente disporre negli scalini inferiori, e nelle balaustrate?

I baſſi-rilievi, e le iſcrizioni ſtarebbero a maraviglia nei lati, che formano tutta l'altezza del terrapieno di queſte ſcale. Queſti non ſono, che informi abbozzi: ma gli artiſti di genio, infranti i lacci della inconveniente autorità, produrranno modelli eccellenti degni d' imitazione.

Non ſo nè meno con quanta convenienza ſi poſſono elevare ſtatue ſopra colonne. Statue di figura umana ſi poſſono ergere ſolamente ſopra colonne cocleari, perchè gli uomini per le ſcale interne poſſono giungervi in cima, ed ivi ſopra zoccoli, ſcalini, o piedeſtalli renderſi apparenti.

Riguardo all'altezza delle ſtatue applicabili all' Architettura non ſi può dare una regola generale per tutti i caſi. Se ſi tratta di collocare una ſtatua in fondo ad un portico, o ad una ſala, o galleria, poco o nulla deve eccedere la naturale grandezza, volendoſi, che compariſca della ſtatura ordinaria di un uomo, perchè la ſerie delle colonne, de' pilaſtri, e degli altri oggetti, che ſi veggono nello ſteſſo tempo, hanno parte nel giudizio, che facciamo della vera grandezza di quella ſtatua; onde troppo coloſſali ſembrano quei quattro Santi Dottori, che nel Vaticano ſoſtengono con un ditino la Cattedra di S. Pietro: e pure Andrea Sacchi li voleva

ancora un palmo più alti. Se si vuole adornare la facciata di un edificio con nicchie, e statue da piede fino in cima, tutte debbono essere della stessa grandezza, e di una grandezza a un di presso naturale, perchè sebbene andando in su l'angolo, sotto cui compariscono, s'impicciolisca, pure la serie, ed il confronto gioveranno a farle conoscere uguali. Finalmente per istabilire la conveniente grandezza di una statua da collocarsi sopra una colonna, convien aver riguardo all'ampiezza del luogo, all'altezza degli edificj posti all'intorno, e forse anche alla mole della colonna, massimamente quando fosse in luogo aperto da ogni parte. Perchè sebbene le colonne non sieno di quegli oggetti, che abbiano una determinata, e costante misura, pure non siamo assuefatti d'immaginarle di una sterminata grandezza, e molto meno saremo disposti a crederle tali, vedendole destinate unicamente a sostenere una picciola statua.

Si può dunque conchiudere, che l'Architettura non impiegherà comunemente statue, che della grandezza ordinaria, o poco di più. Quelle minori della statura naturale si possono riserbare per li piccioli gabinetti; e le maggiori, le

quali non vogliono mai eſſere di una enorme grandezza, non convengono, che iſolate ne' luoghi aperti, come nelle piazze, e in fondo a lunghe, e ad ampie ſtrade, come ſono quelle di Monte Cavallo. Queſte ſtatue, che ſi dicono giganteſche, non debbono eccedere la ſtraordinaria grandezza di quegli uomini, che ſi dicono Giganti; e ſe fra le antiche ſe ne veggono di mole molto più grande, queſta pratica non è da imitarſi, ſe prima non ſi ſa bene il loro proprio uſo. Certamente il Coloſſo di Rodi, ch' era alto 70. cubiti, o 105. piedi, aveva il ſuo buon uſo, poichè era una ſpecie di fanale (e non già un ponte, come alcuni hanno preteſo) ſituato alla imboccatura del porto, e come era dedicato al ſole, doveva eſſer viſto di giorno, e di notte più da lungi, che foſſe poſſibile. Non ſo poi quale altro buon uſo aveſſero i Coloſſi di Nerone, e di Comodo; forſe non ebbero altro fondamento, che la ſtrambalatezza delle loro idee. A Nerone ſaltò anche il ghiribizzo di aver il ſuo ritratto alto 120. piedi; quindi ſi deduce l'origine del dipingere in tela, perchè quei Pittori, non potendo ſenza gravi difficoltà congiungere in tanta altezza tavole per dipingervi ſopra, v' impiegarono per la prima volta la tela.

Ma ritornando alle noſtre ſtatue, è da oſſervarſi, che l' accoppiarle cogli ornamenti dell' Architettura, giova bensì a rendere ricco, e gentile un edificio, ma non già grandioſo. Poichè ſe nel punto, ove lo ſpettatore trova comodo di fermarſi a contemplare l' eſteriore, o l' interno di una fabbrica vede le ſtatue di quella grandezza, che appaga la viſta, cioè conforme al naturale, elleno faranno un' impreſſione tale nella mente, come ſe ſi guardaſſe un oggetto vicino; e queſta diminuzione della diſtanza coopera in qualche modo ad impicciolire l' edificio, mentre gli ornamenti dell' Architettura vorrebbero anzi produrre un effetto tutto contrario.

Il carattere delle ſtatue deve corriſpondere a quello dell' Architettura, cui ſervono di decorazione. Così nel Dorico converanno ſtatue di una indole grave, e robuſta. Nel Corintio quelle di un genere delicato, e di una forma ſvelta: e nell' Jonico quelle di un taglio mezzano.

Sarebbe però molto più deſiderabile, che gli Architetti non diſegnaſſero mai nelle loro opere, che ſtatue, le quali ſignificaſſero ſoggetti iſtruttivi, e recenti. Sono certamente di buona iſtruzione le immagini de' Santi negli edificj

Sacri. Ma per le altre fabbriche i Centauri, le Sfingi, le Diane, gli Ercoli, e tante altre buaſſagini, che coſa più c' inſegnano? Un tempo aveano certamente il loro buon ſignificato, eſprimevano in un modo gajo la natura, abbellendola con allegorie aggradevoli: le Muſe, le Grazie, Venere, paſſeggiando ſul lido del mare, Flora, Pomona, e tante altre invenzioni de' Greci eran certo idee grazioſe, che abbellivan la natura. Ma noi non viviamo più in quei tempi. Uſiamo dunque ſoggetti convenienti al noſtro, e uſiamoli con quella ſcelta, che inſegna la ſana Filoſofia. Abbiamo anche noi degli Uomini illuſtri in ogni genere; adattiamone dunque le immagini ne' luoghi opportuni, ſenza andare a mendicarli dalla poco utile Iſtoria Antica, e dalla più inutile mitologia. Degli ſcelerati non ne abbiamo penuria: ſi convertano dunque in ſimboli di vizj con chiare iſcrizioni. Così onorando la Virtù, e caſtigando i malvaggi, ſi avranno decorazioni tanto più belle, quanto più intelligibili, e proficue.

È un abuſo il veſtire le noſtre ſtatue capriccioſamente, e non conforme l' uſo corrente della nazione. E perchè ſi ha da effigiare un Sovrano, un Guerriero con arneſi non mai uſati in loro vita, e fuori d' ogni uſo tra noi? Se mai

gli antichi Scultori avessero praticate sì fatte bizzarrie, noi saremmo in un laberinto circa le loro vesti, e le loro maniere, come forse lo saranno i nostri posteri riguardo alle nostre. È un risibil vedere nella Biblioteca Vaticana quella serie di Biblioteche antiche, Egizie, Babilonesi, Romane, Ebraiche, in ciascuna delle quali sono effigiati i libri della forma de' nostri, e legati alla Padovana, all' Olandese, ed alla Francese, come attualmente si usa, nè manca in niuna di quelle immagini carta, calamajo, e penna, cose ignote fino al secolo XIII.

Peggiore improprietà è, che tutte le parti di una statua sieno senza alcuna distinzione di colore: insipida, e fredda innaturalezza. Si coloriscono pure le statue di legno, e riescono naturali, ed a maraviglia; e perchè sono di marmo, o di metallo, o di avolio, o di stucco sarà un eresia il colorirle? Di questa contraddizione non veggo alcuna buona ragione, benchè tante se ne siano sofisticate. Il Cl. Eustachio Zanotti nella sua prospettiva ne ha escogitata una più ingegnosa che solida, per non doversi colorire le statue. Perchè colorendole, dice egli, *la imitazione sarebbe tanto perfetta, che più non si riconoscereb-*

*be il piacere di essa imitazione .... Chiunque riguardasse il Laocoonte tinto di colore naturale di carne parerebbegli di vedere un uomo nudo, e non ne ritrarrebbe maggior piacere di quello, che si abbia a vedere il nudo dell' Accademia.* Egli vuole dunque, che l' imitazione, per esserci grata, si accosti sempre più al vero, ma non vi giunga mai, nè col vero mai si confonda. *Il finto non deve apparir vero, e però restando nelle statue il colore del marmo, qual diletto non si avrà a vedere un marmo, che mostra stanchezza, rabbia, dolore? In somma, che imita le passioni dell' uomo?*

Il Sig. Zanotti non avrebbe mai manifestata questa sua riflessione, se si fosse ricordato di tante statue di legno, di cera, di porcellana, e specialmente de' fiori artefatti, dove l' imitazione è pervenuta al vero, e il nostro diletto, anzi che scemarsi, è più cresciuto. Se tutto lo scopo dell' arte è l' imitazione della natura, è inconcepibile, come le statue, che sono l' effigie di esseri variamente coloriti, abbiano da rimanere senza quella varietà di colori, ch' è nell' originale. O quanto farebbero meglio gli statuarj, ed i pittori, se in invece di disputare inutilmente sulla preferenza, e sulla difficoltà delle loro professioni, le riunis-

ſero inſieme ſul buon eſempio degli antichi, preſſo i quali ſovente lo ſcultore, dopo aver terminata la ſua opera, le faceva applicare da mano abile la vernice, e il colorito, per darle maggior naturalezza. In vece di dorare le ſtatue di bronzo, e in vece di farle di oro, in cui le ſembianze per lo ſplendore non fanno certo nè bella, nè naturale comparſa, ſarebbe conveniente colorirle al naturale, e laſciare dorate quelle veſti, che meritano doratura. Si eſamini, e poi ſi rida. Chi non ha voglia di eſaminare vada a vedere quella Diana ritrovata in Ercolano nel 1760. È una bella ſtatua di marmo alta più di quattro palmi, con i capelli coloriti in biondo, colla veſte bianca bordata da bande, alcune dipinte gialle a color d' oro, altre roſſe in fiori, e in feſtoni.

E quelle teſte, e que' mezzi buſti impernati in un piedeſtalluccio ſopra menſole, o dentro a buchi de' muri? Ottimi ritratti per eſprimere uomini decollati, e ſquartati. L' invenzione de' buſti, e delle teſte vien da taluno fiſſata alla decadenza della ſcultura. Ognuno ſa, che di una perſona non può vederſi il buſto, o la teſta, che quando ſi affaccia a fineſtra, o a ringhiera, o abbia qualche altro impedimento d' avanti.

Ognuno dunque dovrebbe ſapere dove , e come collocare queſti frammenti con naturalezza. *Ma ſe nelle medaglie e nelle monete ſi effiggiano le ſole teſte....* E ſe coll' addurre inconvenienti ſi ſciоglieſſero le quiſtioni, ſi ſtarebbe ſempre nell' ottimiſmo. Oltre che ciaſcuno può ravviſare la legittima pratica delle ſemi-immagini nelle medaglie, e nelle monete, ma non così facilmente può giuſtificarla nelle decorazioni dell' Architettura, ſpecialmente nel modo ordinario com' è impiegata.

Quello, che ancora più importa, è d' evitare in qualunque ſtatua le attitudini indecenti, le poſizioni diſtorte, e tutte quelle fattezze orride, e moſtruoſe, che tanto abbondano nelle opere gotiche. Quanto più le attitudini ſono ſemplici rieſcon più grazioſe: la varietà deve conſiſtere nell' eſpreſſione particolare, e propria del ſoggetto rappreſentato. Il panneggiamento deve eſſere poco ſcialoſo, anzi così ſtrettamente aderente al corpo, che le pieghe n' eſprimano l' azione, e la figura. Specialmente le ſtatue erette ſopra piedeſtalli eſigono attitudini dritte, poco pendenti innanzi, e non mai inclinate dall' uno, e l' altro lato, ma bensì con le gambe tra loro vicine, e colle veſti le più raccolte. Che comparſa fan-

no in certa diſtanza quelle ſul ponte S. Angelo, e ſul colonnato Vaticano, tutte ſgambate, col corpo ſcontorto in una mezza dozzina di piegature, e colle veſti ſventolate? Maſſe informi: ſcogli cadenti.

Si poſſono, ſecondo le circoſtanze de' luoghi, uſare vaſi di più ſorti alti $\frac{2}{3}$ delle ſtatue in circa, e di una ſemplicità, o ricchezza confacente all' edificio. Impiegati al di fuori, debbono eſſere eſenti d' ogni ſegno di fragilità, onde giova, che ſieno ſenza manichi, e ſenza picciole parti facili a romperſi. Quando ſono poſti a' piedi delle facciate vogliono eſſere più grandi.

I candelabri, che convengono alle facciate de' tempj, poſſono eſſere alti quanto le ſtatue.

I Trofei, oltre la convenienza del ſoggetto, debbono eſſere nella compoſizione relativi agli Ordini, ed al carattere dell' edificio. Queſta doppia convenienza è per tutte le ſculture.

I feſtoni, e le ghirlande ſi hanno da uſare con ſemplicità, e con ſobrietà.

I corni di abbondanza, o i cornucopj ſtanno meglio grandi iſolati, che in baſſo rilievo, e ſi debbono collocare opportunamente in certe piazze, ne' porti, ne' magazzini, nelle porte di Città, ne' ricinti deſtinati per mercati, per fiere &c.

Le menſole, i cartocci, ed altri imbrogli conſimili ſono ornati abuſivi, come ſono inſignificanti i meandri, e tutti gl' intrecci capriccioſi. Le cartelle, e le tavolette ſi poſſono uſare parcamente per le iſcrizioni, e debbono avere un' apparenza leggiera, neceſſaria, e naturale, e ſenza quegli ondeggiamenti, e quegli ſcherzi, per i quali non ſi può leggere quello, che vi è ſcritto. Le riquadrature, in cui ſi contengono le iſcrizioni, debbono sfondare nel muro, come hanno coſtantemente praticato gli antichi, affinche eſſe iſcrizioni ſi conſervino meglio.

È oſſervabile, che la ſcultura ſi è più preſto perfezionata dell' Architettura, benchè quella ſia d' una data meno antica di queſta, perchè di queſta meno neceſſaria. Il più antico monumento, che vi ſia dell' una, e dell' altra, è il tempio di Teſeo di rozza Architettura, ma di ſcultura ſi eccellente nelle metope, quanto quello di Minerva fatto in tempo di Pericle, quando l' Architettura incominciò a migliorare. Ognuno facilmente ne ſcuopre la ragione, ſe conſidera, come ſi è detto nel cap. III. del lib. I., che la ſcultura, e la pittura hanno d' innanzi il bello eſemplificato, e non hanno, che aprir gli occhi per iſcegliere, e formare un ſiſtema d' imitazione. L' Ar-

chitettura all' incontro non ha questo modello naturale, ma lo ha d' andare a ricavare col lento raziocinio delle primitive, e semplici abitazioni degli uomini. Ma, se la scultura si è più presto perfezionata, ha peggiorato anche più presto dell' Architettura. Sotto Augusto, e sotto i suoi Successori si facevano migliori edificj, che statue, come a' tempi nostri qualche fabbrica può andare del pari colle migliori della buona antichità: ma quali statue moderne possono pareggiare la Venere de' Medici, l' Apollo di Belvedere, il Laocoonte, il Gladiatore di Borghese, l'Ercole Farnesiano? Pure questi non sono i capi d' opera dell' antichità, non sono il Giove Olimpico di Fidia, il Giovane coronato di Policlete, il Cupido di Prassitele, la Venere di Scopa. Forse una delle principali cagioni della differenza tra la scultura antica, e la moderna deriverà dal nostro costume di viver sedentaneamente infasciati, imbustati, infagottati a guisa di mummie. Che leggiadria, e che sveltezza di forme eleganti, e di belle corporature non doveano esser sempre in vista allora, quando tutto era in vivezza, in azione, e in grazie atletiche, e ginnastiche? Ora la razza è degenerata, e degenera sempre più, specialmente nelle Città, dove la mollezza va sempre

più crefcendo; i giovani fi fpoffano per tempo, reftan piccioli, deboli, malfatti, fparuti, invecchiano invece d' ingrandire. Ma quali ne fieno tutte le caufe, fe la veggano gli fcultori, e proveggano effi a quefto malinconico cangiamento.

## CAPITOLO XI.

### *Dell' ufo delle pitture.*

L' Architettura ricava fpeffo grandi vantaggi dalla pittura. 1° Quefta contribuifce alla leggerezza, ed alla grandezza degli edificj, facendoli comparire per mezzo della profpettiva più rialzati, e più vafti. 2° Serve alla decorazione per la varietà degli oggetti piacevoli, fparfi a propofito, e per l' accordo del vero col falfo. 3° Accrefce la ricchezza per l' imitazione de' marmi, e di altre materie preziofe.

Se dunque l' Architetto faprà ben regolare il pittore, darà alle fue fabbriche più luftro con fare applicare opportunamente certe pitture in alcuni luoghi per farli comparire più fpaziofi, e per correggere in altri alcuni inevitabili difetti; altrove poi farà fpiccare una convenevole ricchezza, e le diverfificherà fecondo i varj bifogni.

Nell' adoperare la prospettiva nelle fabbriche, si eviti di rappresentare quegli oggetti, che ricreano in un sol punto del luogo, e negli altri punti offendono la fantasia. Così se un soffitto presenta all' occhio uno, o più Ordini di Architettura con pilastri, o con colonne, per poco che l' occhio si scosti dal punto di veduta, nasce tosto una confusione tale, che tutto sembra sconcerto, e rovina, come si osserva in una camera del palazzo di Caprarola, nelle cupole finte di S. Ignazio a Roma, e del Seminario di Frascati, e in tante altre prospettive.

Per evitare tali inconvenienti non si hanno da impiegar prospettive, che là, dove si han da vedere da' punti fissi, o almeno poco variabili.

Gli antichi Romani dipingevano generalmente i muri interni di tutti i loro edificj; qualche secolo fa si facevano dipingere fin le facciate; ma si è finalmente accorto, che questa impropria decorazione oscurava gli edificj, e le strade, e deformata ben presto dall' intemperie imbruttiva tutto: onde si è riserbato soltanto dipingere le volte, ed i muri al coperto, e qualche prospetto di giardino, o di cortile.

Per tutte queste cose s' impiega la pittura a guazzo, a fresco, ad olio, ed a mosaico. La pri-

ma, e la ſeconda ſono proprie per li muri; quella ad olio conviene al legno, ed alle tele: il moſaico era molto in uſo preſſo gli antichi, ora è perfezionato, e ſi può impiegare da per tutto; ma è del maggior diſpendio per la lunghezza del lavoro: lavoro tedioſo, che iſtupidiſce l' ingegno a ſervilmente copiare, ed a non copiar mai con tutta l' eſattezza. Le copie, che ſi fanno col pennello ſono più accurate, e ſono frattanto d' un prezzo incomparabilmente minore di quelle in moſaico, di cui tanto ci paoneggiamo. Tutto il valore di queſto è per la flemma infinita nell' eſeguirlo e per la ſua durata. Se le ricchezze gettate in queſto puerile accozzamento di pietrucce ſi foſſero ben diſtribuite, e ſi diſtribuiſſero ai più ingegnoſi pittori, noi ſaremmo certamente più dovizioſi di opere originali, e la pittura ſarebbe in maggior floridezza.

L' uſo di dipingere le volte, o i ſoffitti è ben naturale. Ma da che la volta ſi conſidera un' imitazione del coperto fronzuto della capanna, che altro vi ſi può dipingere, che fronde, e fiori? È quand' anche ſi voglia riguardarla come sfondata, che appariſca il Cielo, ſiegue neceſſariamente, che non vi ſi debbano dipingere, che ſoggetti aerei, e celeſti, nuvole, ſtelle, uccelli, deità.

Rappresentarvi all' incontro montagne, fiumi, case, quadrupedi, ed altre bestialità, che sopra di noi non possono sussistere, è contro natura.

Quello, che nelle volte può offendere la decorazione delle pitture di qualunque specie sieno, è la bianchezza de' muri, la quale illanguidisce il dipinto della volta, e produce una irreconciliabile opposizione. Perciò tali pitture vogliono essere accompagnate da muri non bianchi, ma tinti leggermente di grati colori, ed a tale effetto devonsi nelle volte adoprare colori più vivi, e rare immagini. Anzi rarissime sieno queste immagini, poichè il guardare molto tempo in su è un diletto, che si risolve in tormento. Lo dica chiunque ha voluto godere i prodigj dell' arte nelle volte delle logge Vaticane designate da Rafaello, e nella gran volta della cappella Sistina dipinta da Michelangelo. E perchè andare a profondere tanto lavoro de' due più grandi pittori del Mondo in siti per ogni riguardo sì molesti, e con tanta inconvenienza de' soggetti rappresentati? Tanto è difficile il buon uso della ragione! Di più, le volte piene di pitture riescono tetre anche di giorno, e la notte non sono mai luminabili per quanti gran lumi vi si mettano. Con più facilità e

degli artiſti, e degli ſpettatori, e con maggiore convenienza de' ſoggetti potevanſi quelle mirabili coſe dipingere ſopra i muri verticali.

Non è però ſano conſiglio confidare ſopra i muri pitture inſigni. All'infuori di qualche pezzo di proſpettiva, e di qualche leggiero lavoro nelle volte non doverebbero mai gli eccellenti pittori dipingere ſopra i muri. Non già, perche le pitture a freſco non ſieno più durevoli di quelle ad olio, ma perchè fatte ſopra i muri, vanno facilmente a male, e pel raſſetto, e per le ſcoſſe della fabbrica ſono ſoggette a ſcrepolare; ed eſſendo variabile il guſto degli uomini, e più variabili i loro biſogni, ſoggiacciono ſpeſſo quelle nobili produzioni a deplorabili accidenti. Ognuno ne ha molti eſempj avanti gli occhi: Plinio adduce ancora ragioni più vive. Egli dice, che „ de' pittori a freſco non ve n' è ſtato alcuno di gran „ nome. I gran Maeſtri non dipingevano ſulle „ muraglie, l' ornamento delle quali non ſarebbe „ ſtato, che per li padroni di caſa, nè ſopra „ edificj ſtabili, e permanenti, da dove in caſo „ d' incendio le pitture non ſi potevano ſalvare „ „ *Pictorque rei communis terrarum erat* „ un pittore „ apparteneva all' univerſo intero. I grandi „ uomini deſtinavano tutte le produzioni della

„ loro arte a poter passare di Città in Città „ . Noi frattanto ce ne andiamo in estasi alle pitture antiche ritrovate sopra i muri; e poi da quelle vogliamo ricavare la preferenza della nostra pittura moderna .

Ma dal non doversi dipingere i muri da mano maestra non siegue, che si debba ornare l' interno delle abitazioni con quadri di varie forme, e grandezze, ciascuno colla sua cornice, in maniera che ciascuno faccia da sè un tutto distinto, e spesso in opposizione coll' altro. Quì certo manca tutta la convenienza . Michelangelo non volle, che il suo giudizio universale avesse d' intorno alcuno ornamento: quell'opera era destinata ad empiere di terrore gli spettatori, e perciò egli non permise, che niuna cosa avesse da frastornarne l' effetto. E perchè si hanno da incorniciare i Quadri con dorature sfacciate,.e centinate di tanti fogliami, e di rabeschi? Qualunque soggetto, ch' è rappresentato ne' quadri, o è produzione della natura, o è operazione vera, o verisimile di semovente: e queste cose non sono naturalmente incerchiate di legno, o di metallo dorato. Sembra dunque, che le cornici de' quadri sieno della più insulsa invenzione, e impertinenze atte solo

a perturbare l' effetto delle pitture.

Se il quadro è abbastanza grande da coprire un muro intero, si pianti sopra il suo zoccolo. Allora il muro sarà come sparito, e lo zoccolo fingerà un riparo, o un basamento, su cui posano le immagini espresse nel quadro; e così stando in camera, o in sala, sembrerà di stare in un luogo in quà e in là lateralmente aperto, da dove si veggano in diverse distanze varj oggetti, selve, marine, battaglie, giuochi, spettacoli, e quello che più aggrada. Nè vi è bisogno, che un quadro sia tanto grande da coprire tutto un muro. Con più quadri di differente grandezza, assortiti, e disposti in modo, che facciano fra loro unità, armonia, e convenienza, frammettendovi compartimenti adattati a indicare unione, o divisione, si potrà con naturalezza adornare qualsisia luogo. Si richiederà bensì più cura in fare scelta, e disposizione di questi quadri: richiederassi ancora qualche pensiero per fare in quà e in là ne' framezzi, e negli angoli dipinger colonne, aria, e qualche cosa, che accordi bene le parti, ma si avrà alla fine un ornato di gusto. I quadri insomma per adornare con proprietà, debbono fare tutti insieme quello che fa un arazzo, o un muro dipinto a fresco.

La pittura è una poesia per gli occhi; ed in poesia i poemi più intereſſanti ſon quelli, che ſon compoſti di più parti, le quali ſuſcettibili di una bellezza particolare eſigono, che queſta bellezza abbia una giuſta convenienza coll' opera intera, ed un legame combinato colle parti, che precedono, e che ſieguono. Così in pittura un ſolo quadro, per quanto grande ne ſia il ſoggetto, non corriſponde perfettamente a queſta idea: ma una unione di quadri, i quali independentemente dalle loro convenienze particolari, aveſſero tra loro de' rapporti d' azione, e d' intereſſe, che li legaſſe gli uni agli altri, formerebbero un poema di pittura. Chi ama poi inſipidezze inconvenienti, cuopra le mura di apparati con fiori, che non ſono fiori, e con altre bislaccherie; e per maggior ricchezza vi applichi ſopra quadri d' ogni genere ciaſcuno colla ſua cornice piena d' intagli, e meſſa in oro.

Circa la grandezza delle figure, ſpecialmente quelle, che ſi dipingono negl' intercolonnj, e con tutte le loro parti diſtinte, ſerve la ſteſſa regola preſcritta per le ſtatue, cioè non debbono eſſere maggiori della grandezza naturale; perchè ſe foſſero più grandi, impicciolirebbero l'

edificio, il di cui pregio è di comparire più ampio, che si può.

Riguardo poi ai soggetti delle pitture, il diletto non si deve mai scompagnare dall' utile. Tutti insegnano, che l' oggetto della pittura sia. 1° Ingannar l' occhio. 2° Nudrir l' intelletto. 3° Muovere il cuore. Frattanto è passato come in proverbio, che *la pittura non converte nessuno*. E qual Protestante si è fatto cattolico all' eloquenti pitture di Rafaello e di Domenichino? Quale Antiquario si è fatto gentile a forza di vedere tante belle incisioni di Giove, di Apollo, di Pallade? In pittura come in letteratura si tollerano tutte le religioni, e la virtù, ed il vizio restano nell' indifferenza. Dov' è dunque quella mossa di cuore, e quel nudrimento d' intelletto, che le pitture debbono cagionare? La ricerca di questo difetto mi allontanerebbe assai dal mio sentiero, da cui per altro devio spesso, lusingandomi di qualche utilità nelle digressioni; ne addurrò solamente un pajo di cause le quali sembrano a me di grande influenza.

Primieramente ho gran timore, che in pittura, come in tante altre cose, sia più il piacere sopra opinione, che il piacere sentito. Le prime produzioni dell' arte avranno recata qualche

maraviglia, e pappagallefcamente poi fi è feguitato a decantar maraviglie, ancorchè non fienfi più fentite. Si fcelga il più gran quadro del Mondo, la trasfigurazione, e fe ognuno vorrà dire finceramente quali effetti gli produce, dirà niente di quei tre.

Ci vogliamo dare alcuni piaceri lambiccati, che fono un zero incontro a quelli, che nafcon da noftri bifogni. Spegner l' ardente fete ad un chiaro rufcello, ftarfi all' ombra al fol leone, sdrajarfi fu di un prato, e lafciarvi andar tranquillamente i fuoi penfieri, fono ben altri gufti, che al teatro, alla corte. Così lo fpettacolo dell' aurora, del nafcer del fole, de' temporali, delle notti ftellate fon quadri che i Rafaelli, e i Correggi non fan copiare; fon come i dolci zefiri allo sbattimento di un ventaglio; fono una ninfa di quindici anni ornata della fua natural bellezza ai vifi inverniciati, impietriti, mofchettati delle noftre feducenti belle.

*La nature a le droit de triompher de l' art* dice il filofofo di Sans-fouci, cioè Federico, de' Monarchi l' efempio e l' onore. Taluno ha anco ardito di rilegar la pittura tra le arti frivole, come indegna di effer trattata da polfi virili, fti-

mando il pennello al pari dell' ago, e del fuso non convenire, che al debil sesso, e perciò l' Inghilterra è senza pittori eccellenti; perchè le teste pesanti non si danno a frivolezze.

Secondariamente tra noi un bel quandro è spesso un enigma, che si cerca d' indovinare, e che ci distoglie dal piacere, e dall' utile, che dovrebbe procurarci. La maggior parte degli spettatori, i quali d' altronde sono ben capaci di rendere giustizia all' opera, non sono eruditi abbastanza da indovinare il soggetto del quadro, ne ammirano soltanto la bellezza delle figure, ma siccome non intendono il loro linguaggio, si annojano ben presto di riguardarlo.

Sarebbero perciò necessarie alcune iscrizioni brevi, e ben situate, che ne spiegassero il soggetto. I Greci non se ne facevano alcuno scrupolo, ed il loro gusto per le belle arti non cedeva niente al nostro. Nel quadro di Polignoto, che rappresentava la presa di Troja, e che conteneva più di cento figure, ogni figura principale era distinta col nome del personaggio. Lo stesso si osserva in alcune pitture dell' Ercolano. Queste iscrizioni, in vece di sfigurare le opere, e di scemarne il merito, dilucidavano l' intelligenza del quadro, e mettevano gl'

intendenti a portata di esaminare, se l'artista avea ben eseguito il suo soggetto. Anche i Pittori de' nostri secoli barbari conobbero la necessità di queste iscrizioni, ma con gusto barbaro facevano uscire dalla bocca delle loro immagini certe striscie, sulle quali scrivevano quel, che essi pretendevano di far dire a quelle figure indolenti. Tale stravaganza era insoffribile. Ma il porre alcune parole necessarie all' intelligenza del quadro specialmente, quando il soggetto non è più che noto, e collocarle, ove non guastano punto la pittura, sembra molto ragionevole. Rafaello, ed i Carracci hanno spesso così praticato. Coypel ha posti de' versi di Virgilio nella galleria del Palazzo reale per rendere più intelligibili i suoi soggetti presi dall' Eneide. Ma se nelle stampe si mettono le iscrizioni, che male sarà a porle nei quadri, e nelle sculture? Se un artista accreditato ne dà l'esempio, i seguaci non mancheranno: l' esempio ha più forza, che tutte le ragioni del Mondo.

Spero, che l'esempio di una Dama veramente amabile per tanti virili pregi, che l' adornano nobilmente il cuore, e l' intelletto, abbia da produrre non solo nell'Italia, ma in tutta l'Europa un salutare cangiamento nel gusto della de-

corazione interna. Questa rara Donna ha consacrato un appartamento del suo palazzo alla storia naturale. Quì ai muri verticali sono attaccate tele, su le quali sono dipinte al naturale tutte le piante secondo il sistema del Linneo ( bisogna seguir qualche sistema ), tutte numerate da potersi ciascuna metodicamente riscontrare nelle opere di quel celeberrimo Autore, e disposte in una prospettiva sì vaga, che sembra di essere in un orto botanico dei più ben ordinati. Queste pitture sono ravvivate da varj personaggi rappresentanti gli Autori più classici della botanica: e dove campeggia l'aria, ed alle volte, ed ai soffitti sono dipinti uccelli numerati, ed ordinati anch'essi secondo il miglior sistema. Lo stesso ordine, e la stessa bellezza si ammira in quelle camere destinate agli animali, ed ai minerali. Questo è il compendio dell' Universo. Un altro appartamento poi è per la Fisica dipinto con ugual intelligenza. Le arti, ed i mestieri più utili vi hanno il loro posto, ed alla testa di ciascun mestiere sono i ritratti degl' Inventori, e degli Artisti più rinomati. È mirabile particolarmente quello della storia antica, e moderna: vi sono dipinte in piano le carte geografiche antiche, e moderne con tale esattezza di prospet-

tiva, che sembra camminarvi sopra, e vi sono segnati gli avvenimenti più grandi, cioè quelli, che meritano di essere tenuti a memoria con tutti i costumi passati, e presenti, remoti, e vicini. La sala poi, e l'appartamento di società, come anche la sua camera contengono le azioni più virtuose, cioè di pubblica, e di privata beneficenza, fatte dai particolari con i vizj opposti de' malvaggi; il tutto espresso con tanta naturalezza, e con tanta energia, e nel tempo istesso in sì facilitato, e reso istruttivo dalle chiare, e sugose iscrizioni, che ad una semplice occhiata ciascuno si sente infiammare d'amore per la virtù, e di odio contro il vizio. Questo palazzo, benchè senz'oro, è un tesoro per l'intelletto, e pel cuore umano, ed è una bellezza incantatrice per gli occhi. La spesa di questa decorazione non ha importato il terzo di quella, che si suole comunemente fare in damaschi, velluti, intagli, e dorature per un'abitazione la metà più picciola di questa; ma questa spesa ha nudrite, e migliorate le scienze, e le belle arti. La dama ricca, e splendida non possiede argentarie, nè alcuno di quei sassetti, che diconsi gemme; veste colla maggior semplicità, non ha carozze, tutti i suoi familiari si riducono a due uomini,

e a due donne; la ſua menſa è comune a molti ſoggetti di garbo, ma non è bandita, che di quattro ſempliciſſime vivande, e non ha per liquori, che il vino delle ſue vigne. Ella non fa elemoſine ai poveri volontarj, ma l' invita tutti a lavorare, a ſelciare ſtrade, a ſcavare foſſi, a proſciugare maraſſi, a far ponti, congiunger fiumi, e altre opere della più ſoda utilità, e decorazione pubblica, nelle quali queſta donna, che per modeſtia non vuole eſſer nominata, ſpende tutte le ſue rendite, che aſcendono a 20. mila ſcudi l' anno, non tralaſciando nello ſteſſo tempo d' iſtruire gl' ignoranti nei doveri dell' uomo, e del cittadino, e di ſpregiudicarli di quegli errori groſſolani, che a guiſa di erbe ſelvatiche moleſtano le teſte incolte. Si ſpecchi in lei la nobiltà milionaria, ed impari a fare uſo delle ricchezze. Ma ritorniamo alla pittura.

Circa la convenienza de' ſoggetti delle pitture, Architetti, e Pittori aſcoltate con attenzione Vitruvio, il quale Lib. VII. cap. V. parla così.

„ La Pittura è una immagine di coſa, che è,
„ o può eſſere; come di un uomo, di un edifi-
„ cio, di una nave, e di coſe ſimili: dalla fi-
„ gura, e dai varj contorni delle quali ſi pren-
„ dono a ſimiglianza le copie; quindi è, che

„ quegli Antichi, che furono i primi a dare i „ pulimenti, imitarono al principio le varie com- „ binazioni, che si fanno con incrostature di „ marmi, indi varie distribuzioni di cornici con „ delle riquadrature di giallo, o di rosso. Si „ avanzarono poi ad imitare anche aspetti di „ edificj coi rilievi, e sporti delle colonne, e „ de' frontispizj. Nei luoghi aperti, come pure „ nelle esedre, per ragione dell'ampiezza della „ natura, disegnavano facciate di scene o tra- „ giche, o comiche, o satiriche. I cornicioni „ poi, per l'estensione della lunghezza, si orna- „ vano di varj paesini, copiati da certe natu- „ rali situazioni di luoghi rappresentanti por- „ ti, promontorj, fiumi, fonti, boschi, tem- „ pj &c. e in alcuni luoghi anche quadri di „ figure di Dei, o favole, o le guerre di Troja, „ o i viaggi di Ulisse, o altre cose simili, ma „ tutte procreate dalla natura.

„ Queste pitture però, le quali erano dagli „ Antichi copiate da cose vere, sono ora per „ depravato costume disusate; giacchè si dipin- „ gono su gl' intonachi piuttosto mostri, che „ immagini di cose vere. Così in vece di co- „ lonne si pongono canne, e in vece di fronti- „ spizj arabeschi canalati, adorni di foglie ric-

„ che, e di viticci, o candelabri reggenti fi-
„ gure ſul frontiſpizio di picciole caſette, o mol-
„ ti teneri gambi, che ſorgendo dalle radici
„ con delle volute racchiudono ſenza regola
„ figure ſedenti; come anche fiori, che uſciti
„ da gambi, terminano in mezzi buſti ſimili
„ alcuni ad effigie umana, altri a beſtie: quan-
„ do che queſte coſe non vi ſono, nè vi poſ-
„ ſono eſſere, nè mai vi ſono ſtate. Pure que-
„ ſte nuove uſanze hanno prevaluto tanto, che
„ per ignoranti falſi giudizj ſi diſprezza il ve-
„ ro valore delle arti. Come può mai in fatti
„ una canna ſoſtenere un tetto? E come può
„ un candelabro ſoſtenere una caſa cogli orna-
„ menti del tetto? O un gambicello così ſot-
„ tile, e tenero ſoſtenere una figura ſedente?
„ O da radici, e gambi naſcere mezzi fiori, e
„ mezze figure? E pure gli uomini non oſtan-
„ te che tengano per falſe queſte coſe, non ſo-
„ lo, non le riprendono, ma anzi ſe ne com-
„ piacciono, ſenza riflettere, ſe queſte tali co-
„ ſe poſſono eſſere, o no; onde la mente gua-
„ ſta da falſi giudizj non ſa più diſcernere quel-
„ lo, che può, o non può eſſere per ragioni,
„ e per regole di decoro. Non mai ſi debbo-
„ no ſtimare pitture quelle, che non ſieno ſi-

„ mili al vero; ed ancorchè foſſero dipinte con „ eccellenza, pure non ſe ne deve dar giudi„ zio, ſe non ſe ne troverà prima col razio„ cinio la ragione facile, e chiara. „

S' impari una volta a diſcernere qual riſpetto ſi debba alle antichità.

Quaſi tutte le pitture antiche, che ſi ſono ritrovate, e ſi trovano tuttavia ſopra i muri ſono di queſto guſto. Rafaello, cui forſe era ignoto queſto ragionamento di Vitruvio, le rimiſe in moda nelle Logge Vaticane, ed altrove. L' Ercolano le ha più accreditate, e i ciechi ammiratori di Rafaello, e di grotte antiche, ſi ſono ultimamente sforzati di perpetuarle colla incisione, che ne hanno fatta. A coſtoro non è ignoto queſto paſſo di Vitruvio, ne hanno anzi riportato qualche ſquarcio nel manifeſto, o ſia nella prefazione delle loro ſtampe, e ſenza trarne alcuna conſeguenza, hanno incenſate quelle pitture per capi d'opera dell' arte. L' unico pregio di eſſe è la vivezza del colorito, e dell' eſecuzione: è la bella pittura mal applicata: pregio ridotto a nulla dalla ragione, che ne ſcuopre l' inconvenienza, e la moſtruoſità. Onde il ſolo buon uſo, che ſi può fare di quei grotteſchi, è di riguardarli come un zibaldone, o come un dizio-

nario di belle parti, e di figure disgiunte, da servirsene separatamente nell' occasione; ma non mai di considerarle tutte insieme, e d' impiegarle unitamente, come ha fatto Rafaello, e come pretendono i suoi incisori.

Racconta Vitruvio a questo proposito, che un certo Apaturio Alabandeo dipinse eccellentemente presso i Tralliesi una scena in un picciolo teatro. Ivi in luogo di colonne il pittore finse statue, e centauri, che reggevano il cornicione, le coperture rotonde a cupola, i fianchi de' frontispizj rilevati, e le cornici ornate di teste di lioni: tutte cose indicanti lo scolo delle acque. Finse inoltre sopra questa scena un secondo Ordine, in cui vedevansi ancora cupole, antitempio, mezzi frontispizj, e tutti gli ornamenti di coperture. L' aspetto di questa scena per la vivezza parve bello ad ognuno, e tutto il popolo era già pronto ad approvarne il lavoro. Quando saltò fuori Licinio matematico, e disse „ Gli Alabandei, benchè di acuto ingegno negli affari „ civili, sono tenuti nondimeno per isciocchi, „ perchè le statue del loro Ginnasio sono in atto di arringare le cause, ed al contrario quel„ le del foro sono in atto di giuocare al disco„ o alla corsa, o alla palla. Così un picciolo di-

„ fetto d' improprietà nella situazione delle fi-
„ gure riguardo alla natura de' luoghi ha fatto
„ acquistare a tutto quel paese un discredito ge-
„ nerale. Guardiamoci ora anche noi, che una
„ scena di Apaturio non ci faccia tanti alaban-
„ dei. Chi di voi in fatti si fida d' avere sopra
„ i tetti di tegole abitazioni, o colonne, o fron-
„ tispizj? Queste cose si pongono sulle travature
„ sì, ma non sopra il tetto di tegoli. Che se
„ noi approveremo in pittura quello, che non
„ può naturalmente essere in verità, ci rassomi-
„ gliaremo anche noi a quei popoli, che sono
„ per questo difetto stimati sciocchi „.

L' effetto di questo discorso fu sorprendente. Il pittore Apaturio ammutolì, rifece la scena secondo le regole della verità, e ne riportò applauso. Dio il volesse, esclama Vitruvio, *che risuscitasse Licinio, per correggere questa pazzia, e queste strambalatezze di Architettura, e di pittura.*

Ora che l' Europa vuole essere Alabandea, v' è gran timore, che i Licinj, e tutti i Matematici, e i Filosofi del Mondo parlerebbero a' sordi. I preziosi assurdi delle Logge Vaticane, di Ercolano, di Pompei, delle Terme Antonine si sono incisi a perpetuo esempio, e alle stravaganze

antiche si è fatta una giunta di Magotti Cinesi; perchè le cose forastiere lontane han credito al pari delle antiche; e rovescino pure le une, e l' altre la ragione, non importa; sono sempre tenute, e difese per bellissime. L' improprietà è giunta a tal furore, che fino ne' ventagli si veggono dipinte case, montagne, bestie, vulcani, ed altri consimili arnesi da tenersi facilmente in mano, e da fare un fresco mirabile. Alle carozze si effigiano navi, piramidi, terme anfiteatri, tutte cose da esser portate velocemente a spasso da' cavalli sopra una fragilissima macchina. E dove non si veggono i delirj dell' inconvenienza?

. Il volgo (e nel volgo si comprende chiunque non ragiona) si lascia facilmente abbagliare da qualche pregio, che è in una cosa, non ne considera più i difetti, non paragona, la sentenzia tutta per bella, e la imita. Quegli arabeschi hanno una tinta vivace, sono delineati con gran franchezza di mano, oh carissimi! sono in tutto il resto contro natura, non importa nulla. Così Cicerone trova tanto bello il fastigio del Tempio di Giove Capitolino, che se esso fastigio fosse assunto in Cielo, dove non piove, seguiterebbe (egli crede) a comparir bello, e se si togliesse, sarebbe un cattivo effetto. Con questo

paralogismo di Cicerone ( ogni grand' Uomo è in qualche parte Pigmeo ) si difende ogni abuso, e si calpestano le leggi del decoro. Quel frontispizio è bello; dunque si metta entro le case, giù nei pozzi, sopra le nuvole, seguiterà sempre ad esser bello, ma sarà fuori di luogo, come sarà bello un diamante, ancorchè incastrato alla punta d' un piede. Chi stima potersi dare bella decorazione fuori della convenienza, si ricordi di Licinio.

## CAPITOLO XII.

### DE' MARMI.

I marmi, che l' Architettura impiega per la decorazione de' suoi più nobili edificj, sono di più colori, bianchi, neri, gialli, verdi, rossi; variati, e frammisti di macchie, di vene, di mosche, di onde, di nuvole differentemente colorite.

## CAPITOLO I.

### *Della combinazione de' varj marmi.*

QUESTA diversità di tinte esige primieramente un buon senso nell' Architetto, per applicarle

ſecondo la convenienza de' ſoggetti. I marmi di colori vivaci converranno per le decorazioni degli archi trionfali, delle fontane, de' teatri, degli appartamenti, de' cammini, e di altre opere gaje. Ne' tempj, e negli altari s' impiegheranno marmi di colori diverſi. E ne mauſolei, e nelle tombe non ſi uſeranno certo quelli di colore allegro.

In ſecondo luogo il differente colorito de' marmi richiede nell' Architetto un' intelligenza per combinarli inſieme in un' opera, affinchè ne riſulti un accordo pittoreſco. Michelangelo nella cappella della pietà in S. Andrea della Valle in Roma, e Palladio nella Chieſa di San Giorgio Maggiore in Venezia hanno fatti capi d' opera nell' accordo de' marmi variamente coloriti. Convien dunque, che l' Architetto apprenda da un buon pittore l' accordo de' colori.

I pittori diſtinguono prima di tutto i colori in due ſpecie, leggieri, e peſanti.

Per leggieri s' intendono i colori dolci, e fuggenti, cioè quelli, che ſi veggono più da lungi. Il bianco è tra colori il più leggiero.

I peſanti poi ſono i più terreſtri, che ſi veggono il più da vicino. Il nero è il colore più peſante.

Dunque il bianco va impiegato nelle maggiori diſtanze. Il nero nel più da vicino, o nel davanti.

È però vero anche tutto il contrario, cioè si può impiegare il nero da dietro, e comparir più lontano; ed il bianco d' avanti, e risaltar più vicino.

Siccome fra due estremi si contengono molti intermedj, così vi sono più colori gli uni più leggieri degli altri, che si accostano al bianco, e in conseguenza sono più visibili da lungi; ed altrettanti sempre più pesanti, che più si approssimano al nero, e perciò più apparenti da vicino.

Ecco la qualità de' principali colori.

Il giallo scuro è de' più pesanti.

Il giallo chiaro è meno pesante.

Il giallorino è molto leggiero, perchè più si accosta al bianco.

Il verde è leggiero, sta in mezzo fra il Giallo chiaro e

L' azzuro, o sia oltramarino, ch' è assai dolce, e dei più leggieri.

Il cinabro è totalmente opposto all' azzurro.

La lacca è un colore di mezzo tra l' azzurro, e il cinabro, ed è anche più dolce, che crudo.

Il bruno rosso è de' più terrestri.

Il nero più terrestre è quello, che dal turch - no più si allontana.

Ciascuno degli accennati colori può rendersi

tanto più terreſtre, o peſante, e vicino, quanto più nero vi ſi uniſce; e tanto più diverrà dolce leggiero, e fuggente, quanto più bianco vi ſi unirà.

È un aſſioma in pittura, che mai due eſtremità contrarie ſi tocchino ne' colori. È diſguſtevole alla viſta un eſtremo nero preſſo un eſtremo bianco, come preſſo un azzurro un roſſo ardente.

Quindi un altra diſtinzione tra colori amici, e colori diſcordanti.

I colori amici ſono quelli, che uniti inſieme producono un colore grato quanto il verde. Al contrario il turchino accoppiato al roſſo fa un colorito agro, rozzo, e ſpiacevole, onde eſſi ſono diſcordanti.

Dunque non ſi hanno mai da unire inſieme due colori diſcordanti, nè ſi deve paſſare da un eſtremo all' altro, che per gradi intermedj.

Il campo della decorazione dunque deve eſſer leggiadro, delicato, leggiero, e ben unito inſieme di colori amici, fatti come da una commiſtione, in cui entri la maſſa de' colori componenti l' opra; quaſi che ( come dicono i precetti pittorici ) vi foſſe ſtato impiegato tutto l' avanzo de' colori rimaſto nella tavolozza. Reciprocamente i corpi debbono partecipare del colore del loro campo.

È inoltre da offervarfi, che il troppo nero ammortifce ogni opra: all' incontro i colori troppo teneri la rendono infipida. V' è dello fpirito nel nero venato di bianco, e di turchino. Il nero, e il giallo hanno un' apparenza di folidità, e di pompa. Il bianco, e il verde fanno buon effetto ufati con parfimonia; ma fenza quefta cautela fanno una fmorta comparfa.

I metalli dorati, co' quali troppo fovente fi profilano i marmi, fpiccheranno, e faranno più fpiccare, qualora fieno bene adattati ai colori amici. Ma vi fon di quei colori, che reftano offefi dalla fplendidezza della doratura, e comparifcon più languidi, e più sbiaditi.

Finalmente devefi aver riguardo ai lumi fecondo la circoftanza dei luoghi; e fecondo la maggiore, o minor quantità del lume vivo, o rifleffo debbonfi applicare le regole prefcritte. In quefta guifa l' intelligente Architetto renderà la decorazione non folo rifpettabile per la fontuofità de' rari marmi, ma altrettanto gradevole per quella vaghezza pittorefca, e per quell' armonia, che incanta gli occhi.

Quindi fi fcorge la neceffità di renderfi conto dell' affortimento delle materie, prima di terminare l' infieme del fuo progetto. È affolutamen-

te neceſſario determinare la ſcelta delle materie, che ſi vogliono impiegare prima di metter mano all' opera. Ciaſcuna decorazione, o liſcia, o in marmi, o in legni, o in pitture, richiede una diverſa condotta nella ſua diſpoſizione, e nella ſua ordinanza interna, poichè i tuoni teneri, o rimbruniti, che ſi ſcelgono, hanno neceſſariamente da influire nel genere della decorazione dell' edificio, e formare un accordo generale, cui non ſi può giungere, che per una ſerie di eſperienze, e di confronti delle opere più celebri.

Poichè l' Architetto ha da far uſo de' marmi, ſi dia preſto a conoſcerli, e per acquiſtarne una piena cognizione colla pratica gli gioverà prima averne teoricamente una idea.

## CAPITOLO LI.

### *Della natura de' marmi.*

IL marmo è una pietra calcaria, cioè una combinazione di calce; la quale calce non è che una riſoluzione di animali, che ſi putrefanno. In fatti il marmo per mezzo del fuoco ſi riduce in calce. Queſta calce è frammiſta di ſali volatili, di bitumi, e di varie ſoſtanze minerali, e metal-

liche, che ne fanno il glutine, e tutta la consistenza, e la durezza. Se si strofina il marmo, specialmente il nero, vi si sente l' odore del bitume. La varietà dei colori, e della durezza de' marmi non cangia niente la lor natura di pietra: tali differenze derivano dalle differenti sostanze minerali, e metalliche, che vi sono unite.

Il marmo ha la proprietà di fare effervescenza cogli acidi, come coll' aceto, coll'acqua forte &c., e battuto coll' acciarino non getta fuoco. Questa proprietà lo fa distinguere da una infinità di pietre, che non sono, che ciottoli, o pietre cretose, e da' Porfidi, da' Graniti, da' Diaspri, come anche dagli Alabastri, che provengono dal gesso, il quale gesso ha una grande affinità colla calce, anzi non è, che una regenerazione della calce. Queste materie però non sono nè effervescenti, nè solubili dagli acidi; battute coll' acciarino fanno per lo più fuoco, e per conseguenza non sono veri marmi, quantunque ordinariamente si prendano per marmi, e per marmi si considerino anche in Architettura.

Per marmo dunque s' intende ordinariamente una pietra compatta, che polita prende, e conserva un bel lustro. Da questo suo lustro viene la denominazione di marmo, poichè la voce greca

*Marmairein* ſignifica rilucere, luſtrare. Quanto più il marmo è duro, più ſi rende luſtro.

Ordinariamente i marmi ſono ripieni di vene, e di macchie di vario colore, ma ve ne ſono anche d'un ſol colore bianco, nero, giallo, roſſo &c. Tutti i marmi coloriti ſono opachi. Il ſolo bianco è traſparente, e lo è tanto più quanto più ſottilmente è tagliato. Gli antichi ſervivanſi di queſti sfogli di marmo bianco, o ſia di *ſpato ſpeculare* in vece di vetri per le fineſtre. Se n'è conſervato l'uſo fin qualche ſecolo a dietro in alcune Chieſe d'Italia.

Molte oſſervazioni provano, che il marmo ſi riproduce di nuovo nelle cave, donde è ſtato tratto. Veggonſi delle ſtrade piane, ed uguali in luoghi, dove qualche ſecolo prima erano ſtate cave profondiſſime. Nell' aprire alcune cave di marmo ſi trovano aſce, picconi, martelli, ed altri ſtrumenti rinchiuſi nel marmo, i quali avean certamente ſervito altre volte a lavorar quelle ſteſſe cave, che ſi ſon ripiene coll' andar del tempo, e ſi ſon reſe proprie ad eſſer di nuovo ſcavate.

Il marmo ſi trova a ſtrati, ed in grandi maſſe. Quelle maſſe, che ſon più vicine alla ſuperficie della terra, ſono comunemente le men buone, eſſendo ripiene di feſſure, di ſcaglie, e di vene terree.

Alcuni marmi ſon compoſti d' un ammaſſo confuſo di piccioli frammenti di diverſi colori, che ſono ſtati, come incollati, o cementati gli uni cogli altri per mezzo d' un nuovo ſucco lapideo della ſteſſa natura di quei frammenti, così che ſe ſi rompono, ſi formano tante brecce. Quindi ſono ſtati chiamati brecce, e quindi una diſtinzione fra marmi, e brecce.

Un' altra diſtinzione de' marmi è fra antichi, e moderni. Per marmi antichi s' intendon quelli, de' quali le cave ſono, o eſauſte, o perdute, o inaceſſibili, e non abbiamo altro di queſti, che quello, che ci è rimaſto dagli antichi. Ne' marmi moderni ſi comprendono tutti quelli, che attualmente ſi eſtraggono dalle cave.

## CAPITOLO III.

### *Catalogo de' principali marmi.*

#### MARMI MODERNI.

1° Africano macchiattato di roſſo bruno frammiſto di alquante vene di bianco ſcuro, con alcuni filetti di verde cupo. Roma ne abbonda, e nel portico Vaticano ve ne ſono due colonne.

V' è un altro Africano duriſſimo, e ſuſcettibile di un più bel luſtro, che ha un fondo di macchie bianche sfumate, miſto di un color di carne, o di ſangue con vene brune, e nere, delicate, e ondate.

2° Bianco, e nero. In campo nero perfetto con pezzi di bianco puro come taſſelli ſoprappoſti. Queſto è il marmo più caro.

3° Bigionero.

4° Broccatello. Si trovava una volta in Grecia, e vicino Adrianopoli. E' sfumato di piccole macchie grige, roſſe pallide, gialle, isafelle.

5° Cipollino. Si traeva da Egitto. È formato a onde grandi bianche, sfumate di verde pallido, a color d' acqua di mare, o di cipolla, donde ha tratto il ſuo nome. Le colonne del Tempio d' Antonino, e di Fauſtina ſono di queſto marmo.

6° Giallo antico. È di più ſpe cie.

1° Color d' Iſabella ſenza vene; queſto è rariſſimo.

2° Dorato a color di zafferano. Si traeva dalla Macedonia. Di queſto marmo ſon le colonne della crociera del Vaticano.

3° Picciniſco, o giallo antico brecciato, di color giallo iſabella venato di bianco. Entro il Panteon

le colonne sono di questo marmo.

7° Granito d' Egitto, macchiettato di rosso violetto con alcune particelle talcose, e lucenti. Tutti gli obelischi, e tante altre anticaglie in Roma sono di tal granito. L' enormità de' suoi massi ha fatto immaginare a taluni, che questo fosse un marmo fattizio, formato d' un impasto d' arena, e di pietruccie trite.

Il granito orientale è bianco, e nero. Entro la Vaticana ve ne sono parecchie colonne.

8° Nero antico. Di due specie. D' un nero morato, detto *Marmor Luculleum*, si cavava in Grecia. Ve ne sono quattro colonne all' altar maggiore di S. Lorenzo in Lucina a Roma.

Basalte, o paragone serve a provare i metalli, è d' un grigio ferreo. La maggior parte degl' idoli egizj sono di questo marmo.

9° Pario si cava dall' Isola Paros, e da altre Isole dell' Arcipelago. È della più vaga bianchezza, suscettibile d' un bel pulimento, d' una durezza mediocre, e proprio a fare statue. La maggior parte delle sculture antiche sono di questo marmo.

10. Paonazzetto. Fondo bianco macchiato di violetto. Ve ne sono delle colonne nel portico Vaticano.

11. Porfido. Non differisce dal Granito che

nel colore, nella grana più fina, e nella durezza maggior di quella di qualunque altra pietra. Come gli Antichi scolpissero il Porfido, è stata una vana ricerca, che ha prodotti de' segreti vani: un ordinario scarpello ben temperato fa sufficiente effetto. Si cavava una volta nella Numidia, nell' Egitto, nell' Arabia. Ve ne sono di tre specie.

1° Rosso, cioè di un rosso cupo a color di feccia di vino, tutto puntecchiato di macchie bianche. Questo è il più duro, il più lustro, e il più abbondante in Roma.

2° Grigio con vene, e macchie bianche; assai raro.

3° Verde, cioè misto di verdastro, e di nero. Più raro ancora. Ve ne sono due colonne nella Chiesa di S.Paolo alle tre Fontane vicino a Roma.

12. Porta santa, o Sirena. Gran macchie bianche con vene grige, gialle, e rossastre. Nel Vaticano ve ne sono delle colonne all'altare di S. Sebastiano.

13. Rosso antico è di due specie.

1°. Tutto rosso corallino. In Villa Borghese ve n'è una lupa.

2° Tondo rosso venato di bianco con altre picciole vene scurette.

14. Serpentino, da' Greci detto *Ophites* cioè ſerpente, perchè il ſuo colore raſſomiglia alla pelle de' ſerpi, è di un verde bruno miſto di macchie quadre bislunghe, e di vene gialle, e verdi pallide.

15. Stellaria. Fondo gialletto grigio, raggiato di vene, e di punti gialli sbiaditi, che forman come ſtelle. A queſto marmo ſi può riferire il caſtracane, che è di un giallo lavato con alcune breccette giallognole variamente ſcherzate, raſſomiglianti a lumachine miſte con madreperle; quindi vien detto anche lumachello

16. Verde antico ha il colore di un verde d'erba, e di un verde nero con macchie di forma, e di grandezza inuguale.

17. Breccia antica miſta di macchie rotonde di differente grandezza, e di color bianco, nero, roſſo, torchino, grigio

18. Breccia antica d'Italia, bianca, nera, e grigia.

## MARMI MODERNI.

19. ALABASTRO. Poco duro, ed alquanto traſparente. La ſua traſparenza è in ragione della ſua bianchezza. Le ſue vene ondeggiate moſtrano, che ſi è formato a ſtrati. Nel prende-

re il pulimento comparisce come untuoso, e rassomigliante alla cera. È di diversi colori, e si distingue in Orientale, e comune. L'orientale è più duro, più fino, più netto, e di colori più vivi. L'alabastro comune si trova quasi da per tutto.

1° Bianco.

2° Agatato, ghiacciato a forma di Agata, con vene rosse, gialle, bianche, e turchine.

3° Catognino.

4° Fiorito, macchiato di più colori, o venato, ed a bande.

5° A pecore, rassomigliante a quelle nuvolette tinte di rosso, che al tramontar del sole rassembran tante pecorelle. Se questo è orientale si vende fino 25., ed i sopraddetti non meno di 10.

6° Di Montauto color bruno misto di vene grige a guisa di carte geografiche.

7° Violetto, ondato, e trasparente.

8° Di Roquebrue in Linguadoca di un grigio scuro, con gran macchie di rosso bruno.

20. Bardiglio. Fondo bigio scherzato di venette bianche olivastre, più, o meno scure. Si trae da Carrara.

21. Basalte. Fondo bruno chiaro con macchiette grige delicatissime. Il più bello è il verdastro. Prende il metallo come il paragone.

22. Bianco, e nero, differiſce dall' antico, perchè il ſuo bianco è imbrogliato con picciole vene ſchizzate nel nero.

23. Broccatello di Andaluzía nella Spagna è sfumato di giallo, roſſo, e grigio. Queſto è il più raro.

Quello di Francia è con macchie più grandi con alcuni fili roſſi. Ve n' è con occhi di pernice.

L' Italia, la Sicilia, ed altre contrade ne hanno di diverſe ſpecie.

24. Cotanello. Fondo roſſo pallido ſtriſciato di bianco olivaſtro con qualche macchia ſcura. Si trova in Sabina preſſo il paeſe detto cotanello. La Vaticana ne ha molte colonne nelle navate laterali.

25. Diaſpro di Sicilia. Non convien confonderlo col Diaſpro Orientale, che è tra le pietre dure, ne fa effervescenza cogli acidi. Ve ne ſon quattro colonne nella capella Borgheſe in Santa Maria Maggiore in Roma. Il Diaſpro di Sicilia è di un color miſto di roſſo bruno, di bianco, e d' iſabella con gran macchie quadre bislunghe. Si diſtingue in antico, e in moderno; il divario conſiſte, che il primo è più vivace.

26. Di Firenze. È compoſto di frammenti come incollati, che rappreſentano talvolta con qualche

esattezza, scogli, paesaggi, ruine.

27. Giallo di Siena simile all' antico col divario delle macchie violette. Quello di Brena è con macchie bianche.

28. Granito, è un composto trito di macchiette cenerine, nere, e verdastre. L' isola d' Elba ne ha somministrati gran massi, nè v' è contrada in Europa, che non ne abbondi di vario colore, secondo i varj luoghi.

29. Lapislazzolo. È il più raro, e il più bello fra marmi. Il suo colore è un turchino cupo moschettato d' un altro turchino più chiaro tirante al celeste, frammisto di alcune vene o di puntini gialli, lucenti, che potrebbero esser pirite gialle, ma che son prese per oro da chi non pensa, che all' oro. Il lapislazzolo Orientale, che vien dall' Asia, e dall' Africa, è più unito, più duro, e più bello dell' Occidentale, che si trova in Europa. Ve ne sono quattro colonne nell' altare di S. Ignazio nella Chiesa del Gesù in Roma.

La rarità di questa leggiadra pietra ha impegnato gli uomini a contrafarla. Si fonda del vetro bianco, reso opaco con ossa calcinate, e vi si aggiunga del turchino di smalto: quando tutto è in fusione vi si mescolin delle foglie d' oro, e si avrà un vetro opaco assai più bello del lapislazzolo.

30. Lumachello. Fondo giallo con macchie bianche, nere, e grige a foggia di lumache. L' Italia ne ha delle cave. L'antico ha le macchie più distinte. Nel Casino di Villa Borghese ve ne sono delle colonne.

31. Nero e giallo, detto *Portoro*, perchè il suo fondo nero è strisciato di vene, e di macchie gialle auree. Se ne trova a Carrara, nell' Elvezia, nella Carniola, ed altrove.

32. Occhio di pavone. È un misto di macchie rosse, bianche, azzurre, rassomiglianti a quella specie di occhi, che si miranò nella bella coda di pavone.

33. Persico, o fior di persico, così detto per la sua rassomiglianza al fiore di tal nome, cioè macchiato di bianco, di giallo, e di rosso cupo. In Roma ve ne sono delle colonne a S. Antonino de' Portoghesi, ed a San Carlo al Corso.

34. Saravezza. È consimile al bardiglio di Carrara, ma più duro, più bruno, e più lustrabile.

35. Statuario. È quel marmo bianco, che si trae in gran copia, ed in gran massi da Carrara, e che è il migliore per la scultura.

36. Verde. Quello di Carrara è di un verde cupo macchiato di grigio, e di bianco. Se ne tro-

va anche di un verde-mare più gajo, venato di bianco. Quello di Firenze è slavatissimo, e quasi bianco. Quello di Prato è scuro con macchie.

37. Del Vescovo. Misto di vene verdastre, traversate da bande bianche, allungate, rotondate, ed un po trasparenti.

## BRECCE MODERNE.

38. Bianca, mista di violetto, di bruno, di grigio con gran macchie bianche.

39. Corallina, o serancolina con macchie a color di corallo. Ve ne sono quattro colonne in Villa Borghese.

40. Dorata, mista di macchie gialle, e bianche.

41. Grossa, di macchie rosse, nere, grige, gialle, turchine, e bianche, come se fosse formata di colori di tutte le altre brecce.

42. Isabella. Ha gran placche di tal colore, con macchie bianche, e violate pallide.

43. Nera. Mista di grigio bruno, di macchie nere, con alcuni punti bianchi.

44. De' Pirenei. Rosso bruno, tagliato da diversi colori.

45. Saravezza. Fondo violetto, e bruno con gran macchie bianche, ed isabelle

46. Salvaterra. Macchie gialle, grige, e nere.
47. Sette-basi. Fondo bruno, misto di macchiette rotonde biancastre.
48. Di Verona. Bruna, macchiata con lunghe bande violette.

Questi sono i marmi principali, di un numero certamente molto inferiore a quello, cui si fanno ascendere i marmorari in quelle loro serie, che chiamansi *studj di marmi*, dove ordinariamente se ne contano fin duecento specie. Colla stessa industria eglino potrebbero moltiplicarli ancora di più, non avendo da fare altro, come già fanno, che dividere, e suddividere un pezzo dello stesso marmo in più pezzetti di varie macchie, e di varj colori.

L'Italia, la Sicilia, e le altre Isole adjacenti abbondano di tutti questi, e di altri marmi moderni; basta scavare per trovarne. Pochi anni sono il Regno di Napoli in occasione della real fabbrica di Caserta ne ha posti in luce molti di varia specie, assai belli. La Francia, la Spagna, l'Inghilterra, le Fiandre, l'Alemagna, e quasi tutte le contrade Europee ne producono molte specie, che hanno vario nome secondo il paese, presso cui si scavano, o secondo i colori,

de' quali son tinti. Il loro prezzo è in ragione della loro rarità, e della loro bellezza.

Il marmo ha varj difetti. Dicesi marmo fiero quello, che per la sua durezza è di lavoro difficile, e soggetto a scheggiarsi. Vi si trovano talvolta delle macchie metalliche, e delli smerigli. Altro marmo non mantiene il lustro, e comparisce come untuoso. Talvolta è nodoso, cioè frammisto di pezzi di terra, che fa de' vani, i quali debbonsi riempiere di mastico: tali sono la maggior parte delle brecce. Alcuni altri marmi, come quasi tutti i coloriti, sono traversati da fili. La bontà del marmo consiste nella finezza de' grani, e del loro tessuto.

Il marmo bianco si può colorire diversamente secondo il metodo di M. Duffè. I colori estratti da' vegetabili, come dal zafferano, dal girasole, dalla cocciniglia, dal sangue di drago, dal legno del Brasile &c. tingono il marmo, e lo penetrano ben profondamente, purchè a queste materie coloranti si unisca un dissolvente convenevole, come spirito di vino, orina mista con calce viva, olj &c. Per fare però prendere al marmo colori più forti, più durevoli, e più penetranti, convien adoperare dissoluzioni metalliche fatte negli acidi, come acqua forte, spirito

di ſale &c. Il P. Fonda degniſſimo profeſſore di Fiſica ſperimentale nella Univerſità di Roma ha però ſempre oſſervato, che queſti marmi artificioſamente colorati perdono molto della loro natural conſiſtenza.

Il famoſo Conte Cailus ha inventata la maniera di dipinger ſul marmo figure, ed ornamenti d' ogni ſpecie, così che ſe ſi poteſſe poi ſegarlo in delicatiſſimi foglj, ſi avrebbero altrettanti quadri in ciaſcun foglio con quella pittura, che una ſol volta ſi è dipinta nella ſuperficie.

Si fa anche il marmo artificiale, impaſtando del geſſo con acqua di colla; ſul quale impaſto ſi mette polvere finiſſima di ſcagliola calcinata, ſtemprata anche nell' acqua di colla fortiſſima, con ocra, o ſia terra gialla, o roſſa, o di qual colore ſi voglia. Applicata, e ben diſſeccata queſta compoſizione, ſi luſtra con ſabbia, indi con pomice, e con acqua, e finalmente con olio. Queſto non è che ſtucco a guiſa di marmo.

Rimarrebbe ancora di parlare degl' intonachi, e degli ſtucchi, che ſono tra gli ornati dell' Architettura, come anche di molte parti degli edificj, che richiedon bellezza; ma per non far

tante repliche, e per non lasciare interrotte in quà, e in là le stesse cose, se ne tratterà nelle altre parti. Frattanto per conoscere più distintamente la bellezza dell' Architettura, si vegga che cosa è il bello.

## CAPITOLO XIII.

### DEL BELLO

Chi vuol sapere, che cosa sia il bello, nol domandi ai letterati. Platone, Wolfio, Crouzas, Hutcheson, Andrè, e tanti altri hanno sudato, e gelato in ammassare su questo soggetto volumi intieri: ciascuno in guerra coll' altro ha eretto il suo sistema sulle ruine altrui; tutti si sono intralciati in idee inintelligibili anche a loro stessi, e in vece di palesare il bello, lo hanno sepolto in un caos.

Se ne interroghi il popolo. Tutti, vecchi, fanciulli, e donne rispondon subito, e d' accordo, che *bello è quel che piace*.

Ecco là una rosa. Oh quanto è bella! E perchè è bella? Perchè mi piace, rispondo anch' io povero idiota. Il dotto dice, che è bella, perchè *vi si percepisce una convenienza di rap-*

*porti*. Senſo comune, decidi tu, chi ha riſpoſto più intelligibilmente. Sembra, che tutta la differenza tra i dotti, e gl' indotti ſi riduca in un vocabulario particolare, e in una ſmiſurata preſunzione, che hanno quelli di eſſer giganti.

E che coſa è queſta percezione di rapporti convenienti? Non ſarà certamente altro, che piacere: Nel Cielo ſtellato, che convenienza di rapporti io percepiſco? Sento del piacere in mirarlo, ecco tutto il rapporto. Dunque piacere, e percezione di rapporti convenienti ſarà la ſteſſa ſteſſiſſima coſa. Dunque il bello conſiſte nel piacere.

Ma mi ſi obbietterà, che ſebbene il bello piaccia, non ſiegue, che il piacere coſtituiſca il bello, perchè il pane, la cioccolata, il tabacco, e tante altre coſe piacciono, e frattanto non ſi dicono belle, ma buone.

Ecco dove va ad aggrupparſi tutto il gran nodo della quiſtione: *In aver dato il nome di bello a quel, che piace alla viſta, e all' udito; e in avere chiamato buono quanto piace al palato, all' odorato, al tatto*. Ma ognun vede, che queſto è meramente arbitrario, effetto della bizzarria delle lingue nate dalla neceſſità, e non dalla ragione. Si poteva beniſſimo chiamare bella anche la cioccolata colla vainiglia, perchè que-

ſta è al naſo, ed alla bocca quello, che un'opera in muſica è agli occhi, ed agli orecchi, vale a dire piacevole.

Dunque ſe le voci di bello, e di buono non ſervono ad altro, che per diſtinguere alcuni piaceri ſentiti per certi ſenſi da altri piaceri ſentiti per altri ſenſi; il bello, ed il buono conſiſtono nel piacere, e ſono una ſteſſa coſa ſentita per varie ſtrade. E ſiccome il piacere derivante dal bello ſi è chiamato propriamente piacere, e quello derivato dal buono ſi è detto utile, ne ſiegue, che bello, buono, piacere, utile, conſiderati riguardo a ſenſi eſterni, ſono in realtà ſinonimi.

Dunque la roſa bella è piacevole agli occhi, è buona, ed utile agli occhi; come la cioccolata è bella, e piacevole al palato. Ogni piacere ſi potrebbe chiamare indifferentemente, o bello, o buono, o utile, ſe non ſi foſſe convenuto di diſtinguerli con diverſi vocaboli. Queſta diſtinzione dunque è un affare di grammatica.

Così l'utile è lo ſteſſo, che l'aggradevole, perchè tutti due hanno per baſe comune il piacere: altro divario fra loro non v'è, che nella maniera di farſi ſentire, nella diverſa intenſità, e durata, e nei loro effetti. Sembra, che uno

degli eſtremi del piacere ſia quello, che ſi chiama l'utile, l'altro eſtremo ſia il diletto; ovvero che l'utile, e il diletto, cioè il buono, ed il bello circolino inſieme per la ſteſſa periferia.

Ma non vi è del bello nocivo, e del buono brutto? A ben intenderlo, no. Quando ſi dice, per eſempio, che quel fiore è bello, ma dannoſo, perchè rende convulſa una leziosa donna Romana, non s'intende già dire, che ſia bello, e nel tempo ſteſſo dannoſo alla viſta; ma ch'è bello, o utile alla viſta, e nocivo, o brutto ad altri organi del corpo, vale a dire, che nel tempo che giova ad una coſa, nuoce ad un'altra: il che è proprio di quaſi tutte le coſe di queſto Mondo.

Può darſi ancora un oggetto, che ſia bello allo ſguardo per la forma, diſpoſizione, e colorito delle ſue parti; ma nel tempo ſteſſo dannoſo allo ſteſſo ſguardo per li ſuoi effluvj, che vadano a malignare l'organizazione dell'occhio. Queſti effluvj ſaranno allora i brutti, tutto il reſto ſarà buono. Dunque non v'è ſoggetto bello, e contemporaneamente per le ſteſſe cauſe nocivo ad un medeſimo organo: nè ſi dà buono, e contemporaneamente brutto per li ſteſſi motivi ad un organo ſteſſo.

Ricercare poi, ſe il piacere ſia effetto, o cau-

ſa del bello, è un Galimatias: è lo ſteſſo, che ricercare, perchè l'uomo ha piaceri, cioè, perchè l'uomo è uomo. Quindi è, che il bello non è definibile, nè dimoſtrabile. La Geometria ha dimoſtrate le proprietà del circolo, ma non ha già ſaputo far la dimoſtrazione della bellezza di quella figura, perchè il bello non è proprietà di quella figura, ma un effetto, che eſſa figura produce in chi è capace di ſentire. *Il bello è un ſentimento naturale dell' uomo, toccato intimamente, non ſi ſa come, da dolci, e vive impreſſioni, ch' egli riceve dagli oggetti eſterni per mezzo de' ſuoi ſenſi.*

È del pari un' inſulſaggine idearſi il bello aſſoluto, come il freddo aſſoluto, l'umido aſſoluto. Si definiſca la parola aſſoluto. Se per aſſoluto s' intende indipendente, non ſi ſaprà mai il ſignificato del bello aſſoluto. Se per aſſoluto ſi vuole intendere generale, e coſtante, onde bello aſſoluto ſia quel, che piace coſtantemente a tutti, come le dimoſtrazioni Geometriche ſono per tutti le ſteſſe dimoſtrazioni evidenti, come l'amor proprio è generale a tutti gli uomini, come la congiunzione fra due ſeſſi è grata a tutti, non ſo, ſe ſi dia di queſto bello. Il bello non è una qualità delle coſe; eſiſte meramente

nell' intelletto di chi le contempla: ogni mente percepisce una differente bellezza, come ogni occhio vede una differente iride. Una persona può anche trovar deforme quel, che ad altri è bello: e ciascun individuo deve aderire al suo sentimento, senza pretender di regolar l' altrui. La real bellezza, o la real deformità è come il real dolce, il real amaro. Secondo la varia disposizione degli organi lo stesso oggetto può esser dolce, ed amaro. Se queste cose si trattano come entità positive, non significano nulla. Le loro sorgenti sono in noi stessi: tutto è relativo a ciascuno di noi. E siccome gli uomini hanno tutti gli stessi organi, ma ciascuno per varie circostanze li ha diversamente dall' altro; quindi è, che alcune cose sembreranno belle a tutti gli uomini, ed altre colpiranno ciascuno diversamente. I piaceri naturali, e semplici, che si hanno senza riflessione, potranno esser generali, se pur l' educazione, i climi, ed altre circostanze non vi si oppongono. Ma quelle, nelle quali entra esame, e giudizio, come nelle belle arti, soggiacciono a vicende, e a differenze. Vediamo dunque in quante maniere sentiamo il bello.

1° Un oggetto, che ci dà un sol piacere, è ordinariamente men bello di quel, che ci dà più

piaceri. La veduta di un bel viſo, o di un bel quadro ci piace più di quella di un ſol colore. Ecco un' altra ragione, per cui le ſculture, di qualunque materie ſieno, ſi debbono colorire. Una prateria di primavera ci piace più di un ſelciato di piazza. È bella dunque la varietà. La varietà divien neceſſaria, perchè l' abitudine di una impreſſione ci ſpunta la vivacità, e lo ſteſſo bello alla lunga ceſſa di eſſerlo.

2° Non biſogna però, che un oggetto ci moltiplichi i piaceri all' infinito: il bello non ſiegue queſta progreſſione; eſſo deve darci tanti piaceri, quanti noi poſſiamo facilmente ſentirne, e chiaramente comprenderne. Ci piace dunque l' Ordine, e la diſtinzione: perciò le figure regolari, e le più ſemplici ci piaceranno più delle irregolari, e delle compoſte.

3° Ci piace un oggetto compito, cioè compoſto di parti nè ſuperflue, nè mancanti, e di parti ſimili diſpoſte in un ordine diſtinto. Quindi è bella l' unità. Mira Clori: tutto è brutto. Il bello è uno, e la bruttezza è molti. Un brutto viſo pare compoſto di membri appartenenti a più viſi, ed uno ſteſſo membro compoſto di membri tutti ſpettanti ad altri membri. Zeuſi da più belle compoſe una ſola bella, cui da cia-

ſcuna di loro reſtituì il ſuo. Queſta unità fa il bello in tutto, e nel fiſico, e nel morale. Ella fa molto più ſpicco, ſe è accompagnata dalla euritmia, e dalla regolarità. Ecco, perchè ci piace il ricorſo delle linee in una ſteſſa direzione orizzontale.

4° Ci eccita diletto, ed ammirazione un oggetto grande ugualmente, che un picciolo, qualora le ſue parti viſibili ſono corriſpondenti alla ſua grandezza, o alla ſua picciolezza. Bella è perciò la ſimmetria, o ſia la proporzione.

5° Il bello, e quel, che ſi chiama buono, ſi preſtano ſcambievoli ſoccorſi. Un albicocca piace allo ſguardo per la vivezza de' ſuoi colori; l' immaginazione ne diſegna un ſapore grato, e compariſce più bella: ſi guſta, e ſi trova più ſquiſita, e più bella. Onde l' utilità, la bontà, e il bello s'ajutano ſcambievolmente per farci più ſpiccare una coſa. Quindi un edificio di bella apparenza, ſe comprende internamente tutte le comodità, e ſe ſi riconoſce anche nelle ſue decorazioni ben forte, comparirà più bello.

6° La novità, e la rarità contribuiſcono ancora a riſaltar la bellezza, e producono l' ammirazione. Perciò l' Architetto, ſecondo glielo permetteranno le circoſtanze, farà ſcelta di for-

me, di partiti, e di ornati non triviali, ragionevoli però ſempre, e non mai capricciosi.

7° Quando il bello per la ſua originalità ci colpiſce vivamente, e ci eccita ſenſazioni quanto gradevoli, altrettanto nuove, diſtinte, e sì forti da imprimerci un ſentimento di riſpetto, e per conſeguenza un incominciamento di terrore, allora il bello divien ſublime. Anche l' Architettura ha il ſuo ſublime. Il Panteon l' interno di S. Paolo, il Farneſe, quale ammirazione grata, ma riſpettoſa, e quaſi terribile, non ci riſvegliano per la grandezza delle loro maſſe, delle loro grandi diviſioni, e de' loro membri tutti in grande? L' immenſità di quegli ſpazj, che ſi chiaman Cieli, la vaſtità de' mari, i vulcani c' incutono le impreſſioni più vive, perchè paragonando noi quelle forze della natura colla noſtra debolezza, ſiam preſi da una certa ammirazione, e da un certo riſpetto, che ſuppone in noi timore, o un terrore incominciato.

Ecco in che conſiſte il bello viſibile. Di conſimili ingredienti è compoſto anche il bello morale, il bello ſpirituale, il bello muſicale, e qualunque altra ſpecie di coſa, cui ſi voglia accordare il nome di bello.

Or ſe il bello conſiſte nel piacere ſentito dagli

uomini, deve per necessità esser sentito diversamente da ciascuno, perchè noi variamo tutti nelle cognizioni, nell' esperienze, nelle abitudini di meditare, di giudicare, di vedere, di sentire; non siamo tutti della stessa capacità, ed in conseguenza non ricaviamo tutti dallo stesso oggetto la stessa quantità, e qualità di piaceri. L' interesse, le passioni, l' ignoranza, i pregiudizj, gli usi, i costumi, i climi, i governi, i culti, gli avvenimenti fanno sì, che gli oggetti, da' quali siamo circondati ci dilatino, e ci ristringano la sfera degli stessi piaceri, e ce li alterino ancora, e ce li sconvolgano. Finalmente le vicende continue, in cui sono i nostri sensi per età, malattie, tempi, stagioni, fortune, e per infinite altre circostanze debbono necessariamente rendere variabili anche nello stesso individuo i nostri piaceri. Ecco le gran sorgenti di dispute in materia di Bello. In somma il bello è quel che vivamente ci diletta. Se nol seguiamo è, perchè nol conosciamo, e ci arrestiamo al men bello per ignoranza del più. La cognizione del bello è quello de' mezzi da eccitar le sensazioni tanto più dilettevoli, quanto più nuove e distinte. Per conoscere il bello, e per poterne giudicare

bisogna formarsi un buon gusto.

## CAPITOLO XIV.

### DEL GUSTO.

Il gusto è il discernimento delle bellezze, e de' difetti in tutte le arti. Il suo oggetto non è il necessario, nè l' utile, ma il bello.

Quel senso, quel dono ammirabile, che si ha nel fisico di discernere colla lingua, e col palato i sapori ne' nostri alimenti ha prodotta in tutti i linguaggi noti la metafora, che per la parola gusto esprime in tutte le arti il sentimento delle bellezze, e de' difetti. In Inglese la parola *taste* significa gusto, e lo esprime a maraviglia.

Entrambi questi gusti hanno un pronto discernimento, prevengono la riflessione, sensibili, e voluttuosi per il buono rigettano sdegnosamente il cattivo. Ma spesso incerti, smarriti, ed anche ignoranti hanno bisogno di abitudine per formarsi. Vi sono dunque da per tutto due specie di gusto, uno pronto, e l' altro acquistato.

Il gusto pronto è, quando alcuni oggetti subito che ci colpiscono i sensi, ci compariscono bel-

li. Lo ſpuntare del ſole, aſtro a tutti benefico, compariſce ſubito bello a tutti.

Altri oggetti all' incontro ci ſono da principio indifferenti, e talvolta anche ributtanti, ma meglio poi conſiderati, ci divengono alla fine gradevoli per varie cagioni. Ecco il guſto acquiſtato. Quante volte una muſica alla prima inſipida, ci diviene alla fine grata; il gran guſto pel tabacco non ſi acquiſta, che con diſguſto. Il Panteon quaſi ſepolto, e col ſuo aſpetto affumicato è inſoffribile agl' ignoranti, ma è d' ineſauribile bellezza per chi lo ſa ſtudiare. Si deformi il Panteon cioè s' imbianchi, s' indori, s' imbrillanti; Oh che prodigio! Una riguardevole perſona piena di vivezze, e di eleganza venuta in Roma nel 1776. ſi diede gran moto per veder tutto, e diſſe, che non comprendeva, come le antichità Romane abbian potuto mai eſſer belle. Il volgo valuta i detti in ragione dell' elevatezza delle perſone, che li pronunziano; e ſi dovrebbe forſe valutarli in ragione inverſa del loro rango.

Il guſto delle arti è acquiſtato. Per formarſi queſto guſto, non baſta vedere, e conoſcere le bellezze d' un opera, biſogna ſentirle ed eſſerne tocco. Nè baſta ſentire, ed eſſerne tocco in una

maniera confusa, conviene distinguerne le differenti gradazioni :. niuna cosa deve scappare alla prontezza di questo discernimento.

Il gusto intellettuale è anche in ciò simile al gusto sensuale; poichè se il ghiotto sente, e riconosce subito il miscuglio di due liquori, l' uomo di gusto, il conoscitore vedrà ad un pronto colpo d' occhio il miscuglio di due stili, vedrà un difetto a canto ad una bellezza, distinguerà nel Vaticano l' ingegno sublime di Michelangelo dalle sue stesse bizzarrie, e molto più da traviamenti del Maderno.

Tutti gli uomini hanno gusto: se ve ne fosse uno, che non sentisse alcun piacere, o dispiacere, costui sarebbe uno stupido perfetto. Ha gusto fecondo chi perfettamente compone: ma chi non sa, che gustar le cose altrui, ha un gusto sterile. La varietà infinita dell' organizzazione in tutti gli uomini, e la loro varia abitudine prodotta da una infinita combinazione di varie circostanze fa la prodigiosa varietà de' gusti. Non vi saranno forse sopra la terra due uomini, che sentano esattamente gli stessi piaceri in uno stesso oggetto, e che lo giudichino bello, o buono nello stesso grado.

Non ostante però questa tanta diversità di gu-

ſti vi ſono molte coſe, che piacciono coſtantemente a tutti. È anzi mirabile il vedere nelle opere di guſto una coſtanza generale, che non ſi vede nelle opere d' intendimento. Pitagora, Talete, Platone, Ariſtotile, Zenone, Epicuro ſono in rovina con mille altri loro ſucceſſori; ed i Filoſofi attualmente regnanti poſſono temere la ſteſſa diſgrazia. Omero all' incontro, Virgilio, Orazio, Terenzio, Vitruvio conſervano ſenza diſputa l' impero univerſale, e dopo tanti ſecoli ſi mantengono ſempre vegeti. La Filoſofia di Cicerone è fallita, ma la ſua eloquenza è un oggetto di ammirazione. La Fiſica, l' Aſtronomia, le Matematiche della Grecia fanno ora pietà; ma l' Architettura, e la ſtatuaria Greca, ſono delizie incorruttibili. V' è dunque un ſenſo comune di guſto.

Il guſto depravato negli alimenti è di ſcegliere quelli, che diſpiacciono agli altri uomini: queſta è una ſpecie di malattia. Il guſto depravato nelle arti è di dilettarſi di certi ſoggetti, che rivoltano le menti ben fatte: queſta è una malattia dell' intelletto. È con coſtoro, che *non eſt de guſtibus diſputandum*. Perchè è piaciuto lo ſtile Gotico, che ora tanto diſpiace? E per-

chè agli Oppilati piace il calcinaccio? per gusto ſtravvolto.

Il guſto è nelle arti quel, che l'intelligenza è nelle ſcienze. Il vero è l'oggetto delle ſcienze. L'oggetto delle arti è il bello, o il buono. L'intelligenza conſidera il vero in ſe ſteſſo, e ſenza alcun rapporto con noi: e qual rapporto ha con noi queſta verità, che gli angoli di un triangolo ſieno uguali a due retti? Il guſto all'incontro conſidera il ſuo oggetto ſempre relativamente a noi.

Siccome vi ſono perſone di un intendimento falſo, perchè credono vedere la verità, ove realmente non è: così vi ſono de' guſti falſi, perchè credono ſentire il bello, o il buono, ove in realtà non eſiſte. L'intelligenza è perfetta, quando vede ſenza caligine, e diſtingue ſenza errore il vero dal falſo, la probabilità dalla certezza. E perfetto è il guſto, quando ſente con impreſſione diſtinta il bello, e il brutto, l'eccellente, e il mediocre, ſenza mai confonderli, nè prenderli l'uno per l'altro. Or ſe l'intelligenza è la facilità di conoſcere il vero dal falſo; il buon guſto è la facilità di ſentire con diſtinzione, e con ſicurezza il bello in tutte le ſue più minute gradazioni.

Questo buon gusto si acquista con i mezzi seguenti.

1° Esercizio continuato dei sensi sopra gli oggetti.

Sarà forse una chimera l' universalità di gusto; ma è incontrastabile, che quanto maggiore sarà l' esercizio de' sensi sopra una maggior quantità di oggetti, tanto migliore, e più esteso sarà il gusto. L' Architetto dunque non si stancherà mai di esercitare lo sguardo, e la mano sopra le più belle opere concernenti la sua professione. A prima vista tutto è oscuro, e confuso, nè si può pronunciar niente di preciso riguardo al merito, o ai difetti delle cose; non si scuopre l' eccellenza dell' opera, e molto meno il particolar carattere di ciascuna eccellenza, la sua qualità, il suo grado. Ma coll' esercizio il gusto divien più esatto, e delicato, si scuoprono non solo le bellezze, e i difetti di ciascuna parte, ma anche le specie di ciascuna qualità, il loro pregio, i loro nei. La nebbia è dissipata, tutto si vede chiaro, e distinto.

2° Riflessione. Per ben esercitare i sensi, convien osservare attentamente gli oggetti, paragonarli fra loro, ed esaminarne con accuratezza le parti. Perciò una nazione a misura, che divie-

ne più colta acquista miglior gusto. Presso le nazioni incolte, esposte a pochi oggetti, a meno esercizio di sensi, ed a minor riflessione che buon gusto può mai essere? Tutti i gusti acquisiti sono stati prima informi, e grossolani, come sono state le belle arti presso gli Egizj, e gli Etruschi; poi si sono ingentilite in Grecia, e in Roma, ed ora si sono estese per tutta l' Europa a misura, ch'ella si è resa più colta. La bella Architettura Greca per essere ben sentita ha bisogno di raziocinio, perchè ella ha i suoi principj. Ne' secoli d' ignoranza non si ragiona, ed i piaceri sono a caso, ed in un moto perpetuo. La variabilità delle mode caratterizza per ignorante ancora il nostro secolo; finchè si veggon mode, non si può dir secolo illuminato. La moda è un' affezione del cerebro propria degli Europei, per cui si rendon poco pregevoli quelle cose, solo perchè non giungon nuove. È una malattia della mente. Il suo impero è tutto sul bello, niente sull' utile. Quando è in moda una cosa più utile, non è più moda, ma migliorazione delle arti, e degli agi della vita. Nasce la moda in gran parte dalla imitazione de' costumi delle nazioni più dominanti.

Il gusto dell' Architettura non può acquistarsi colla sola teoria dei precetti; questa non prepa-

ra, che la ſtrada: ma è il confronto de' capi d' opera degli eccellenti maeſtri, che forma il guſto, e ſviluppa l' ingegno all' invenzione. È impoſſibil continuar nella pratica della contemplazione delle coſe belle ſenza eſſer coſtretto di ricorrere ſpeſſo alle comparazioni tra le parecchie ſpecie, e gradi di bellezza. Chi non può far queſto confronto, non può giudicar d' un oggetto, che gli ſi preſenta. Il ſolo confronto ci fiſſa gli epiteti della lode, o del biaſimo, e c' inſegna a ſtabilire il giuſto grado di ciaſcuno. Anche la più abietta inſegna d' oſteria ha un certo luſtro di colori, ed una imitazione, ch' è preſa per bella da un indiano, o da un contadino. Perchè al moro piace la mora? Chi è familiarizzato a ſuperiori bellezze, trova deforme una bellezza inferiore. Chi ha l' opportunità di vedere, di eſaminare, di ponderare le differenti opere ammirate in differenti tempi, e da differente nazione può ſolo giudicar de' loro meriti, ed aſſegnare a ciaſcuno il proprio rango. Convien ſempre paragonare gli edificj dello ſteſſo genere, e di genere differente. Danno riprove di ſavie rifleſſioni gli odierni Architetti colle loro belle opere, colle quali abbelliſcono le più inſigni Città di Europa; e Roma teſoro di tante antichità, e ſeminario delle

belle arti, fpiccherà ora più che mai per l' egregie produzioni de' fuoi ftudiofi artifti? a tutti è noto l' imparziale giudizio de' foraftieri intelligenti.

3° Morigeratezza. Ma non bafta nè l' efercizio, nè la rifleffione; bifogna effere in una favorevole difpofizione di ferenità, e d' indifferenza. L' invidia, la gelofia, l' amicizia, l' odio, le paffioni forti, ed i pregiudizj fono tanti oftacoli al buon gufto, ed al fuo giudizio. Ecco perchè è tanto difficile giudicar bene delle opere de' viventi, fpecialmente noti: i pofteri, e gli ftranieri ne fono i veri giudici. Pel buon gufto dunque vuol effere mente fana, e tranquilla in corpo fano con una mediocrità di beni di fortuna; tutto quefto è il rifultato della morigeratezza, fenza di cui non fi può giudicar della bellezza artificiale.

4° Applicazione al fuo proprio meftiere. Tutti più o meno facciamo la parte del critico di Apelle, e benchè non c' intendiamo, che di fcarpe, vogliamo giudicare anche della gamba. Peggiore è la fmania di volere efercitare più profeffioni in una volta: fi è ficuro di non riufcire eccellente in veruna. Le tre arti del difegno, benchè fieno forelle, che fi preftano fcambievol-

mente ſoccorſo, ſono però ciaſcuna di tale eſtenſione, e di tanta difficoltà, che il più vaſto ingegno non può coltivarle tutte e tre all' eccellenza. Se ne ſono veduti gl' inutili sforzi in ogni tempo, nè biſogna laſciarſi abbagliare dagli ſtraordinarj fenomeni de' Michelangeli, e de' Bernini, i quali come tanti altri antichi, e moderni artiſti hanno eſercitata con applauſo più eſagerato, che vero, la triplice arte del diſegno. Se quei rari talenti ſi foſſero interamente dati ad una ſola profeſſione, a qual grado di eminenza non l' avrebbero portata? Coltivandole tutte e tre, le han trattate certamente con molta lode, ma le hanno laſciate tutte e tre cariche di difetti: L' eminentiſſimo Rafaello dormì, quando volle fare l' Architetto.

Il pittore non ha punto biſogno dello ſcarpello, e dell' Architettura; gli baſtano alcuni pochi, ma giuſti principj della decorazione. Lo ſcultore ha di queſto ancora minor biſogno. All' Architetto baſta un poco di diſegno di figura, per non mendicare l' altrui mano nell' ornare di ſculture i ſuoi diſegni, ed una qualche cognizione dell' accordo dei colori, per ben aſſortire, e combinare i marmi. Del reſto ſi dia ciaſcuno tutto interamente alla ſola arte, che ha

prefcelta, e quanto più egli la eferciterà collo ftudio il più affiduo, più la troverà illimitata, e il fuo gufto diverrà più fquifito.

5° Tolleranza. Ogni età, ogni nazione, ciafcuno individuo ha il fuo gufto particolare confacente ai fuoi rifpettivi bifogni. Non fi deve biafimare quefta diverfità di gufti, la quale è anzi il più bell' ornamento del mondo. Chi è portato pel ferio, chi per l' allegro, chi pel fublime, chi pel delicato. Riftringere la fua approvazione ad una fpecie di gufto, e condannare gli altri, qualora fieno ben efeguiti, è una irragionevole intolleranza. Sarebbe anche un' intolleranza il biafimare certe licenze, che il gufto ragionevole fi fa prendere dal rigore delle regole cattoliche, e fa convertirle in bellezze. La fierezza del Farnefe, l' eleganza del Campidoglio, la femplicità di Sciarra, le regolari bellezze Palladiane fono varietà di gufti, che debbono piacere a chiunque ha buon gufto. Ognuno fceglie i fuoi favoriti Autori, come fceglie gli amici più analoghi al fuo umore, ed alle fue difpofizioni.

6. Difcernimento. Si offervi con attenzione quello, ch' è piaciuto più univerfalmente, e più coftantemente in ogni genere. Le regole del gufto fono il rifultato de' piaceri generali. Il

gusto non ha da conformarsi all' arte, ma l' arte al gusto, perchè le arti deducon le loro leggi dal gusto comune, e generale degli uomini. Guai alle produzioni dell' arte, quando tutta la bellezza non è che per gli artisti. Ma a canto alla buona nasce sempre la mala erba, e niuna produzione umana è perfettamente bella. La più bella è la meno difettosa. Convien dunque osservare quelle cose, che hanno più piaciuto, e distinguerle da quegli errori, da quelle macchie, da que' nei inseparabili nella umana condizione. Chi trascura questo metodo, qualora gli si presenta una gran bellezza, ne resta incantato, chiude gli occhi su tutti i difetti a quella congiunti, li trasforma anche in bellezze, ed a forza d' ammirar tutto, non discerne più nulla. Questa specie di paralisia di mente ci rende inabili a gustare le vere bellezze. È un capo d' opera l' Architettura del Panteon: Dunque saranno belli, ed imitabili i suoi modiglioni a strapiombo, i suoi archi supini taglianti l' architrave, ed i suoi Ordini superiori posanti in falso? Le parti costituenti la bellezza sono molte, e bisogna non lasciarsi abbagliare da alcune in pregiudizio delle altre. La grandezza per esempio, e la ricchezza, sono cose belle: dunque un edificio sarà tutto bello,

perchè solamente sarà grande, e ricco? Si esamini, se vi concorrono gli altri requisiti.

Da tutto ciò risulta quella delicatezza di gusto, che consiste nel sentimento pronto d' una bellezza tra i difetti, e d' un difetto tra le bellezze. Questa delicatezza di gusto è nobile, giovevole, e tutta dipendente da noi; a differenza della delicatezza delle passioni, la quale ci rende estremamente sensibili a tutti gli accidenti della vita, e ci dà tanta gioja nella prosperità, quanta tristezza negl' infortunj: tutte cose indipendenti da noi. Malgrado l' originaria connessione tra queste due delicatezze, niuna cosa è più efficace a curare l' incomoda delicatezza delle passioni, quanto quella del gusto, la quale dipendendo tutta dal nostro giudizio, e dalla nostra attenzione, ci fa comparir frivole tante cose, che dilettano, ed affliggono tanti altri. La delicatezza di gusto ci rende inoltre tranquilli, mansueti, gentili, e più osservanti de' doveri dell' amicizia. Ella è un orologio, che segna fin i minuti secondi. Il gusto è come un microscopio della mente.

Da questi principali ingredienti del buon gusto è facile dedurre, che se la buona organizazione, il senso comune, il lungo esercizio, lo

ſtudio, la vita morigerata formano il buon guſto, la prima direttrice n' è la ragione. Ella è che ſcuopre i fini, cui ſono dirette le opere, e ſceglie i mezzi per giungere a tali fini. Quindi è, che il buon guſto non va mai diſgiunto dal buono intendimento.

Le belle arti ( non è mai ſuperfluo ripeter una coſa di tanta importanza ) hanno per oggetto l' imitazione della bella natura. Imitazion difficile. Quanto è difficil imitar la natura, tanto è facil eſagerarla; e più facil dipingere orche, e giganti, che eroi. Quindi que' Poetonzoli, che ſi dicono improviſatori, non ſono sì pregievoli, come a prima viſta compariſcono: l' eſſere ampolloſo con verſi negletti, carichi di epiteti, che ſon quaſi ſempre gl' iſteſſi, ammucchiar parole, dipinger chimere, abbandonarſi ad ogni idea ſenza regolarità, prodigare immagini coloſſali, invocare la terra, il Cielo, l' inferno, non è coſa molto difficile, ma è ben difficiliſſimo combinare il tenero, il toccante, il ſublime. Quanti improviſatori non ha l' Italia, e quanti pochi poeti? Quanti rari Palladj fra tanti Borromini! Dunque il buon guſto nelle belle arti è un ſentimento, che ci deve avvertire, ſe la bella natura ſia ſtata bene, o male imitata. Dunque nè il

capriccio, nè l' azzardo, ci guidano in questo gusto. Sono leggi costanti impresseci dalla natura per farci conoscere, e godere il bello. Queste leggi naturali, e costanti consistono ne' piaceri, che tutti ricaviamo dalle giuste proporzioni dalla euritmia, dalla varietà, dalla unità, dall' ordine, da contrasti, dalla verisimiglianza &c. Vi sono invero degli altri piaceri particolari, e non costanti, che nascono dall' opinione, dalla società, e dal carattere nazionale; ma anche questi debbono esser guidati dalla ragione. Dunque il gusto è il talento di sentir quello, che deve piacere, o dispiacere. È un istinto nella sua origine puro, ma come tutte le altre cose viene poi guastato dai pregiudizj; è però sì forte, che sebbene corrotto, si rimette di nuovo nel suo primo stato, e tutto il popolo riconosce subito il bello mostratogli da pochi, che hanno saputo ritrovarlo. Così è risorta la bella Architettura Greca Romana, dopo tante barbarie di Goticume, e di Moresco.

Ma se le arti si sono formate, e perfezionate con seguire la natura, e la ragione, si corrompono anche, e si perdono con volere sorpassarla. Questa disgrazia accade ordinariamente dopo i secoli di perfezione. *Le bien le plus parfait est la.*

*fource du mal. Enr.* Quando un nuovo genere, come una ſpecie di fenomeno, compariſce nelle arti, o nella letteratura, ed ha colpito vivamente gli ſpiriti, è ben preſto portato all' eccellenza per l' ardore de' rivali ſpronati dalla gloria: ecco perchè riſplendono contemporaneamente molti valentuomini in una ſteſſa coſa. Ma quando poi le opere hanno goduto per qualche tempo un grado di ſtagionamento, l' abitudine rende ottuſo il guſto delle coſe migliori, e per aguzzarlo ſi ricorre a novità. Si raffazzona perciò la natura, s' imbelletta d' una falſa delicatezza, ſi rimpinza di frizzi, di miſteri, di affettazione. Queſti raffinamenti oppoſti alla primitiva groſſolanità ſono più difficili a diſtruggerſi, che la groſſolanità ſteſſa. Sono i belli ſpiriti, che producono queſta depravazione di guſto: sdegnando l' imitazione, cercano ſtrade nuove, le quali li deviano dalla bella natura. V'è del merito in queſti sforzi, e queſto merito cuopre i loro difetti: il pubblico amante di novità applaudiſce, ma ben preſto ſe ne diſguſta. Compariſcono altri, che fanno nuovi sforzi per piacere, e ſi allontanano dalla natura ancora più che i primi. Il pubblico non ſa

più dove egli è, e compiange invano il ſecolo del buon guſto, il quale ſe ne ſta forſe rannicchiato fra alcuni buoni Filoſofi lungi dalla folla. Ecco l' origine de' Borromini.

Queſta ſmania di diſtinguerſi va ſempre in compagnia del luſſo ſregolato. Nelle ſocietà, dove l' inuguaglianza delle fortune è ſmoderata, non regna più il piacere, tiranneggia la vanità, non ſi cerca più quello, che piace, ma quello, che diſtingue: tutto diviene fantaſia. Onde ove imperverſa il gran luſſo, ivi il buon guſto è eſtinto, e ſignoreggia quel guſto vago, ſprovviſto di ſolidi principj, anzi quel diſguſto, fonte di quelle mode, che ci diſguſtano al loro naſcere, e morte ci ridiſguſtano, quando un' altra ſi è impoſſeſſata della noſtra abitudine. Si entri nel Tempio del guſto deſcritto dal ſingolare Voltaire.

*Simple en etait la noble Architecture;*
*Chaque ornement, a ſa place arreté,*
*Il ſemblait mis par la neceſſité:*
*L' art s' y cachait ſous l' air de la nature;*
*L' œil ſatisfait embraſſait ſa ſtructure,*
*Jamais ſurpris, et tojours enchanté.*

La critica con occhio ſevero, e giuſto cuſtodiſce le chiavi di queſta auguſta porta, e con un braccio di bronzo fieramente riſpinge il po-

polo Goto, che vi ſi ſuole introdurre, e che è poſto in fuga, non oſtante le ſue brighe, e le ſue frodi. Il buon guſto rivolge lo ſguardo torvo al ſuo nemico.

*Tojours accablé d' ornemens,*
*Compoſant ſa voix, ſon viſage,*
*Affecté dans ſes agremens,*
*Et precieux dans ſon langage.*
*Il prend mon nom, mon etendart.*
*Mais on voit aſſez l' impoſture;*
*Car il n' eſt que le fils de l' art,*
*Moi, je le ſuis de la nature.*

Un muratore erettoſi in Vitruvio diſegna un piano ſtracaricato d' ornamenti, una ſpecie di triaca; niun veſtibolo, niuna facciata, ma una lunga fila di camere, muri groſſi due dita, gabinetti grandi, ſaloni ſenza profondità, fineſtre come portoni di Chieſa, interfineſtri piccioli: ma tutto inverniciato, imbianchito, dorato. E per meglio nobilitar la natura, ſi cuopron le volte, i ſoffitti, gli archivolti, le menſole, con mille magotti tirati col fiato, ed alti un pollice, o due, per eſſer viſti ben da lontano. Tutto ſarà a colpo ſicuro ammirato dagl' inſenſati.

Siccome nel fiſico il cattivo guſto conſiſte a

non essere solleticato, che da condimenti troppo piccanti, e ricercati; così il cattivo gusto nelle arti, è di non dilettarsi, che di ornamenti affettati, e di non sentire più la bella natura, la quale deve essere lo scopo perpetuo di tutte le belle arti, e di ogni buon gusto.

## CONCLUSIONE
### *Della Prima Parte.*

DA quanto finora si è esposto, facilmente si può conchiudere.

1° Che il bello dell' Architettura non dipende nè dalla grandezza degli edificj, nè dalla sontuosità de' materiali, nè dalla ricchezza, e dalla copia degli ornamenti: cose, che abbaglian tanto il volgo. Molto meno consiste nel capriccio, e nella moda. Il bello Architettonico è tutto positivo, universale, costante. E che può avere di arbitrario, se è tutto ricavato dalla natura, la quale è sempre da per tutto la stessa? L' unità, la varietà, l' euritmia, la regolarità, la distinzione, la simmetria, la convenienza, sono tutte cose, che hanno leggi fisse, e che piacciono sempre a tutti gli esseri ragionevoli di questa terra.

2° Che gli ornati principali, come le colonne, i cornicioni, i frontispizj &c. sono parti necessarie costituenti la fabbrica, così che non si può togliere una sola di queste parti, senza che la fabbrica crolli, o resti imperfetta. E gli ornati minori, come le volute, le foglie, i festoni, le statue, le pitture, i marmi, e le altre decorazioni, benchè non sieno parti integranti della fabbrica stessa, sono tuttavia dedotte dalle operazioni della natura, ed applicate con buone ragioni ai luoghi convenienti.

3° Che l'Architettura altro non ha di variabile, che quello, che la natura stessa ha posto di divario ne' climi, e ne' bisogni degli uomini; e che tutto questo variabile è in una certa maniera reso costante dalle leggi, che la convenienza prescrive alle diverse nazioni, secondo le loro diverse esigenze.

4° Che le autorità, e gli esempj, di qualunque tempo, e luogo sieno, non debbono avere alcun vigore, quando sono contrarj alla bella natura, base, e scopo della ragione.

Qualora dunque si presenta alla vista un edificio, bisogna prima considerarlo tutto insieme, per conoscere i rapporti della massa generale,

la quale deve ſubito al primo colpo d'occhio annunciare quello, che è, nè deve preſentar niente di ambiguo. Poſcia ſi ha da oſſervare, ſe le parti ſono conformi all'uſo, cui l'edificio è deſtinato, e ſe hanno giuſta relazione fra loro, e col tutto della fabbrica, onde riſulti armonia, e convenienza. Finalmente ſi ha da vedere, ſe gli Ordini, e tutti gli altri ornati ſono eſeguiti regolarmente, e con naturalezza, e ſe vi è ſempre conſervato quel carattere, che da principio ſi è ſcelto: onde ſe il carattere è ſodo, tutto deve eſſer ſodezza; s'è delicato, la delicatezza ſi deve mantenere in tutte le ſue parti. Tutte queſte coſe riunite inſieme fanno il bello dell' Architettura, e ſeparatamente fanno delle bellezze particolari. Onde un edificio può eſſer bello nel ſuo tutto, e difettoſo nelle parti; come reciprocamente il tutto può eſſere ſgarbato, e contenere parti belle. Può anche eſſere bello in sè ſteſſo, ma non relativamente al ſuo deſtino, ed al luogo.

Ma non baſta l'apparenza, biſogna, che la bellezza eſteriore ſi combini colla comodità interna, e colla ſolidità della coſtruzione. A queſto effetto la decorazione deve eſſer Greco-Romana, che già ſi è veduta così ben inteſa; nelle

due parti seguenti si vedrà il suo legame colla comodità, e colla solidità. Queste tre parti essenziali debbono riunirsi in maniera da non risentir punto l'imitazione servile, ma portare un certo carattere di originalità, che faccia distinguer l'edificio da quelli della classe ordinaria. Vi sarà l'originalità sempre che tutto sia fatto con convenienza, che le regole sieno ben applicate, e che la scelta sia con gusto, e con ragione: allora anche le cose più triviali risplendono.

Le regole fin quì esposte sono più negative, e distruggitrici, che positive, ed edificanti. Ordinariamente così suol succedere. Per nettare un terreno insalvatichito, e spinoso, vuole esser ferro, e fuoco. Il malanno dell'Architettura, come di tante altre cose, e specialmente delle leggi, è provenuto dal troppo. Dunque per depurarla, conviene lavarla di quei belletti, e strapparle quelle tante zerbinotterie, colle quali lo stolido capriccio l'ha strafigurata. Quanto più semplice, tanto più bella. E sarebbe ormai tempo, che fosse purgata d'ogni difetto, e giungesse alla sua perfezione. Chi è persuaso degli addotti principj, poco diletto incontrerà in mirare tante celebrate fabbriche, se pure qual De-

mocrito non vorrà ridere delle ſtravaganze altrui. Ed ecco un compenſo, ignoranza, e piacere, intelligenza, e diſguſto. L' opera più ſpregievole non è però quella, che ha più difetti, ma quella, che priva di bellezze non eccita ſenſazioni vive di diletto. L' abuſo è un vizio attaccato a tutti gli uſi, a tutte le leggi, a tutte le iſtituzioni degli uomini. *Maximus ille eſt, qui minimis urgetur*.

Per poſſedere queſta prima parte dell' Architettura concernente la bellezza, non ſi richiede, che diſegno, e buon guſto.

Il diſegno ſi acquiſta col diſegnare le opere migliori, antiche, e moderne, e coll' oſſervare la ſtruttura degli edificj d' ogni ſpecie.

Pel buon guſto vuole eſſer quella Filoſofia, la quale non è altro, che l' applicazione della ragione ſopra i ſoggetti, ſu i quali ella può applicarſi, avendo ſempre in mira l' utilità degli uomini. La Filoſofia è attaccata dietro al carro delle lettere, e delle arti, e dovrebbe tenerne il timone: ella è venuta dopo, e ancora va dopo. Le arti naſcono dai biſogni della ſocietà, e nella infanzia dell' intendimento umano unitamente colle lettere ſono i fiori della ſua giovinezza, figlie della immaginazione amante dell'

ornamento. Il piacere dell' abbellimento crea le belle arti, le quali ripuliſcon quelle, che ſono figlie del biſogno. Finalmente al pari de' frutti vien la matura ragione a paſſi lenti ſenza ſtrepito, e con aria grave: ella oſſerva, eſperimenta, e riflettendo modeſtamente ſulle oſſervazioni, e ſull' eſperienze, raddrizza tutto, ſvelle gli errori, produce, e corregge grandi ſcoperte: ella è un Ercole, che diſtrugge, e riedifica. La ſpeculazione, e la pratica coſtituiſcono la principal differenza, che diſtingue le Scienze dalle Arti. Nella maggior parte delle noſtre cognizioni ſi riuniſce la ſpeculazione alla pratica; onde elle ſono ſcienze, e arti in una volta. Tali ſono le belle arti, e tale è l' Architettura. Ella è ſcienza, ſe ſi riſtringe ad eſaminare il ſuo oggetto, le ſue proprietà, e l' uſo, che ſe ne deve fare nella pratica. Ella diviene arte qualora diſcende all' eſercizio, e all' eſecuzione. Ma arte è un ſiſtema di cognizioni ridotto a regole poſitive, invariabili, e indipendenti dal capriccio, o dalla opinione.

Se il Matematico Licinio correſſe il cattivo guſto di Apaturio, Socrate filoſofando diede lezioni di pittura a Parraſio. Diceva un antico Savio, che appartiene al Poeta il far poeſie,

al Musico il far musica, ma non appartiene, che al Filosofo il parlar bene dell' una, e dell' altra. È il Filosofo ( nome sempre odioso ) che porta la face della ragione nell' oscurità de' principj, e delle regole; a lui appartiene la legislazione: l' esecuzione è dell' artista. Meschino Artista, se non è Filosofo; e più meschino, se non essendolo, non vuole dal Filosofo lasciarsi nè pur guidare. Il Pittore Diognete diede lezioni di Filosofia all' Imperator Marco-Aurelio.

*Fine del primo tomo.*

# PIANO DELL' OPERA

*FINE.*

